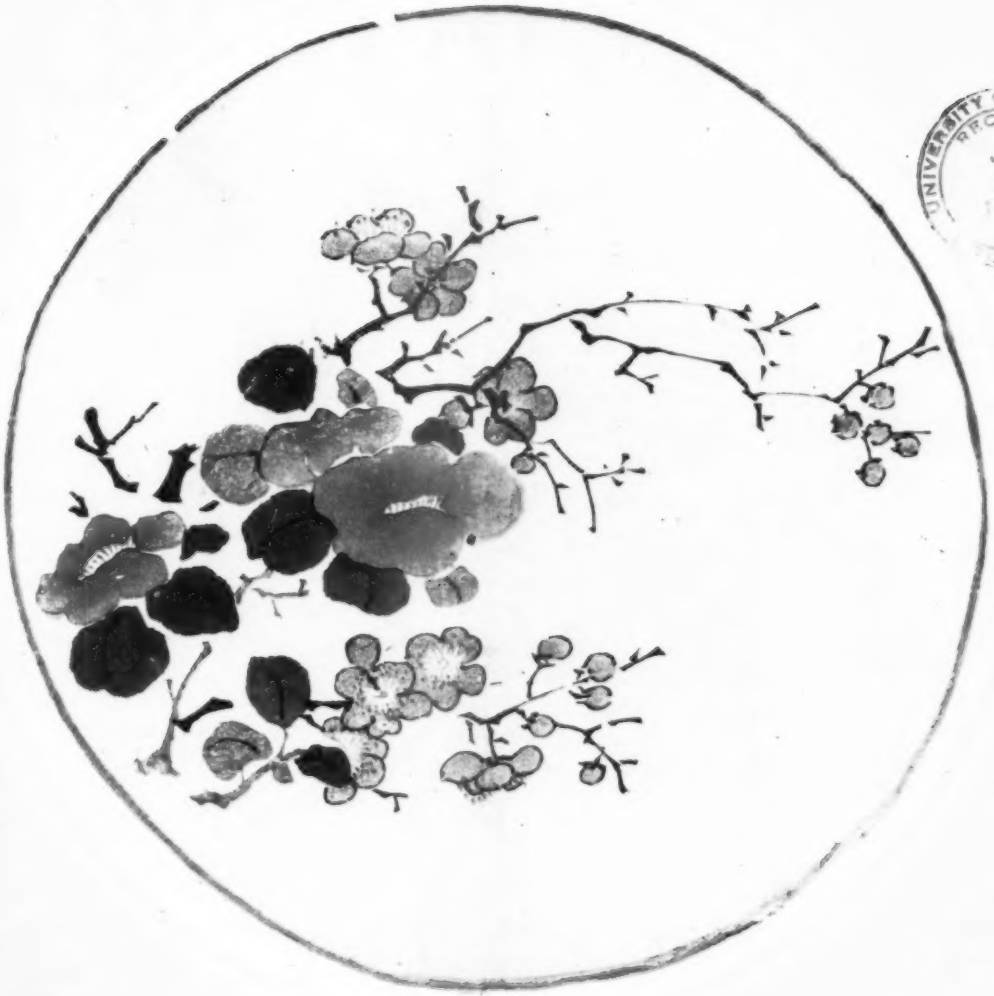


UNIVERSITY OF MINNESOTA
RECEIVED
JUN 15 1950
LIBRARY

DAS KUNSTWERK

III. JAHR · 1949 · HEFT 5

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 5

1949

Inhalt

A. E. Brinckmann: Gauguin bei den Wilden 5
E. Tietze-Conrat: Melchior Lorich 9
E. A. Krauß: Indische Bauten 13
Gustav Faber: Tropisches Barock 23
Gustav Faber: Lateinamerikanische Graphik 29
Kurt Erdmann: Zu einer sasanidischen Silberschale 32
Max Pechstein: Aus dem Palau-Tagebuch 35
Franz Winzinger: Der chinesische Farbholzschnitt 39
O. Kümmel: Amerikanische Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte Ostasiens . . . 45
Redaktioneller Teil 54

Umschlagbild:

Farbholzschnitt aus der Zehnbambushalle

Holzschnitt auf dem Zwischentitel von Werner Gotheim aus dem Werk: Die 12 Tierkreiszeichen; Verlag Lutz und Meyer, Stuttgart.

Das nächste Heft dieses Jahrgangs ist gewidmet dem Thema:

„ELEMENTARGESCHICHTE DER MODERNEN MALEREI"

Aus den Kreisen der gutwilligen Jugend erhielten wir im Laufe der Jahre zahlreiche Zuschriften, die darum baten, das „Kunstwerk" möchte doch durch eine Reihe von Aufsätzen elementar didaktischen Charakters jenen einen Zugang zur Neuen Kunst erschließen, die ihn von selbst noch nicht gefunden hätten. Die Anregung war uns sehr wertvoll, und wir haben versucht, ihr zu entsprechen, indem wir unseren Mitarbeiter Dr. Anton Henze beauftragten, eine „Einführung in die moderne Malerei" für das „Kunstwerk" zu schreiben. Sie umfaßt folgende Kapitel: Einleitung, Stil- und Stilnamen, Vom Impressionismus zur Malerei der Gegenwart, Impressionismus, Jugendstil, Die Vorkämpfer, Expressionismus, Abstrakte Malerei, Konstruktivismus, Kubismus, Futurismus, Neue Sachlichkeit, Der Magismus, Die Malerei der Gegenwart. Das Heft ist besonders reich bebildert.

Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgesandt.

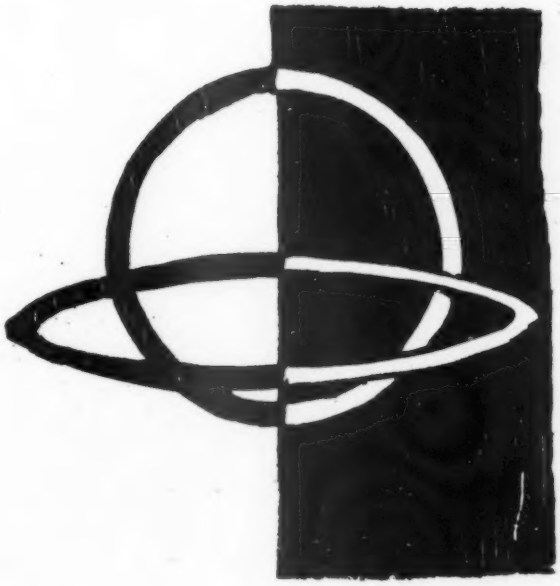
WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

III. JAHR · 1949 · HEFT 5



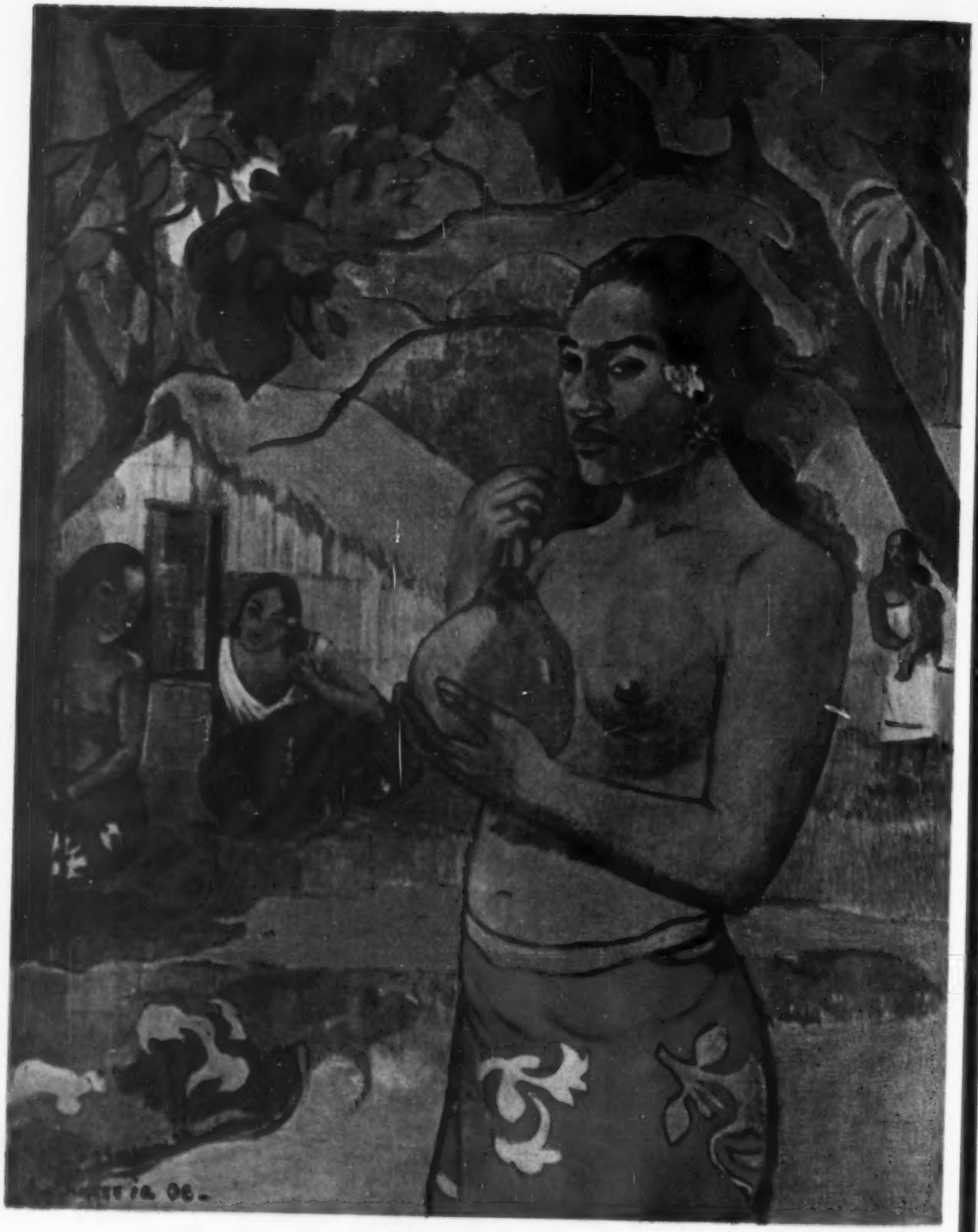
WOLDEMAR KLEIN VERLAG

BADEN-BADEN

Berichtigung.
Bild rechts: von Georg Schrimpf (nicht Schimpf)
Farbtafel Seite 4: von Paul Gauguin (nicht Gaugin)

GEORG SCHIMPF, IM URWALD

(Lithographie)



PAUL GAUGIN, EA HAETE IA OE

A. E. BRINCKMANN

GAUGUIN BEI DEN WILDEN

Oui, les sauvages ont enseigné bien des choses au vieux civilisé, bien des choses, ces ignorants, de la science de vivre et de l'art d'être heureux ...
Tout est bien quand tout est beau. *Noa Noa.*

Photo aus dem Jahre 1888

Von einem Exotismus in der Kunst Europas darf mit Vorbehalt wohl schon im 17. Jahrhundert gesprochen werden. Auf Maskenfesten und in Balletts der Louis XIV-Zeit erscheinen und agieren Türken, Perser, Chinesen; Rembrandt verbindet sie mit biblischen Geschichten. Im Dixhuitième haben der ernste Montesquieu, der schlüpferige Crébillon fils in sehr gegensätzlichen Absichten die exotischen Umkleidungen für durchaus Europäisches gesucht; die Chinamode verbreitet sich bis Madrid und Petersburg. Aber es bedurfte noch eines moralischen Einschusses, um solche Äußerlichkeiten in Sehnsucht europäischer Herzen zu verwandeln, aus einer Mode Wahrhaftigkeit zu machen.

Schon der alte Defoe hatte 1719 gezeigt, wie ein aller Zivilisation beraubter Robinson ein neues Leben in tropischer Inselwildnis aufbaut, doch führt am Schluß der Europäer einen vor Kannibalen geretteten Wilden der europäischen Zivilisation zu. Dreißig Jahre später stellt dann Rousseau den Wert dieser Zivilisation entschieden in Zweifel, um schließlich im „Émile" die naturgemäße Erziehung zu fordern, wobei „naturgemäß" genau besehen nur oppositionelle Haltung eines utopischen Europarevolutionäres ist. Die bei einem Kölner Bombenangriff umgekommene hochbegabte Erna Schiefenbusch hat in einer Arbeit, die die Genfer Rousseau-Gesellschaft erwarb und 1930 in ihren Analen französisch veröffentlichte, eingehend nachgewiesen, wie wenig dieser Rousseauismus bildende Kunst beeinflußt hat. Immerhin, die Sehnsucht nach der reinen unverdorbenen Natur und damit auch der unberührten Wildnis schlief in Künstlerherzen nun nicht mehr ein. Der Exotismus hatte seinen moralischen Wert gewonnen.

Noch bei Delacroix wie Fromentin, auch bei den Romantikern, ist er überwiegend Zupassung auf Europäisches: alle diese Araber und Beduinen steigern nur verfallende europäische Tugenden und Laster: Tapferkeit, Edelmut, wohl auch Verruchtheit, Grausamkeit. Gobineau und Dichter folgen, auch in Deutschland. Doch erst ein Engländer, Lafcadio Hearn, wird so in Japans Seele heimisch, daß er in „Glimpses of unfamiliar Japan" den Exotismus auch sich selbst zu deuten wenigstens beginnt. Das aber ist die Zeit, als Gauguin zu den Wilden ging. Geburt und Tod beider umspannen fast dieselben Jahre: Hearn 1850—1904, Gauguin 1848—1903. Die „Glimpses" erschienen 1894, „Noa Noa", zu Deutsch: „das duftende", beschreibt die Jahre 1891—93 auf Tahiti und erschien erstmalig 1897 in der Revue blanche. Der Engländer aber ist genau genommen doch nur Interpret aus europäischer Kultur heraus, Gauguin dagegen barbarisiert aus Haß gegen Europas Zivilisation; und mehr noch: wo Hearn beschreibt, wird Gauguin Schöpfer des Exotischen als Träger einer neuen künstlerischen Form und ganz besonders einer neuen, vordem weder Wilden noch Europäern bewußten künstlerischen Geistigkeit. Dieser

GAUGUIN, DREI KLEINE TAHITIANER

schöpferische Prozeß von Form und Sinn ist so in Gauguin selbst verankert, daß er nur ihm gelang. Deshalb auch mußte Gauguin ohne Nachfolger bleiben, trotzdem viele wie unsere Expressionisten (Pechstein) auf seinen Spuren wandelten, ozeanische und Negerkunst von Picasso und anderen ausgewertet wurden. Wie glückte das? Und da das Leben nichts verschenkt, sondern immer nur einhandeln läßt: welche Opfer mußte Gauguin für diesen allerpersönlichsten Gewinn mit sich selber bringen?

Spanisch-peruanische Verwandtschaft fügt es, daß der Pariser Knabe Gauguin die ersten Jahre in Peru aufwächst. Siebenjährig kehrt er mit Mutter und Schwester nach Paris zurück. Zehn Jahre später segelt er als Schiffsjunge wiederum nach Südamerika. Den Deutsch-Französischen Krieg macht er als Vollmatrose auf einem Kriegsschiff mit. Dann 1871 der erste ganz abrupte Umschwung: der Vagant wird ausgezeichneter Bankmann mit Jahresverdiensten bis zu 40 000 Goldfrancs — für uns Heutige ein riesiges Vermögen. Er heiratet die Dänin Mette Gad, hat vier Kinder, ein reiches Haus, eine berühmte Bildersammlung, in der neben Manet bereits Cézanne vertreten ist. Er malt wie viele per il diletto — ein rechter „Sonntagsmaler" in der Richtung Pissarros. Dann ebenso abrupt, genau auf Januar 1883 datierbar, die Rückkehr ins Vagan-

tentum: „Von jetzt ab male ich alle Tage." „Die Ehe — welch Mißgeschick in unserer Zeit".
Frau und Kinder gehen nach Kopenhagen zurück — zeitlebens hat er sie durch Sendungen gut verkäuflicher Bilder unterstützt. Und dann? „Ich habe das äußerste Elend kennengelernt. Allerdings ist Leid ein Sporn für das Genie; nur nicht zuviel, sonst tötet es." Geldkalamitäten haben ihm ständig zugesetzt; allerdings gab er wie viele Künstler besinnungslos aus. Er malt in der Bretagne, ist 1887 auf Martinique, hat 1888 das schreckliche Rencontre mit dem wahnsinnig gewordenen van Gogh in Arles. Seine „Freunde" verachten ihn, den „Parasiten" und „Egoisten"; nur Monfreid, der Edelmann, hat seit der Zeit zu ihm gehalten, ihm wieder und wieder geholfen. „Ich will zu den Wilden" hat Gauguin damals hartnäckig wiederholt. Am 8. Juni 1891 landete er in Papeete auf Tahiti. Der radikale Abwurf bürgerlicher Existenz war hierfür erstes Opfer.
Dem Haß gegen jede europäische Zivilisation hat Gauguin vielmals Ausdruck gegeben, gegen diese „civilisation soldatesque, négoce et fonctionnarisme", wie wir sie heute im Extrem erdulden. „Europäische Routine, Feigheit der degenerierten Rassen zum Bekenntnis!" „Scham empfinde ich vor meiner Rasse!" Ein tiefer Ekel schüttelt ihn. Als teuflische Fratze, als europäischen Dämon hat er sich in den „Contes barbares" gemalt. Strindberg hatte ihm geschrieben: „Gauguin, der Wilde, der eine ihn störende Zivilisation haßt, — er hat etwas vom Titanen, der auf den Schöpfer eifersüchtig seine eigene kleine Schöpfung macht, der leugnet und der trotzt . . ."; und Gauguin hatte nur geantwortet: „Die Zivilisation, an der Sie kranken, — die Barbarei, durch die ich mich verjünge." Welch ein Mann wollte sich so verjüngen? Gauguin war von großer körperlicher Kraft, er hatte den mit einem Rasiermesser auf ihn eindringenden van Gogh einfach hochgehoben. Jetzt dreiundvierzigjährig in Tahiti fühlte er sich „fast ein Greis, die Seele entblättert von soviel Illusionen, der Körper ermattet, angetan mit dieser fürchterlichen Erbschaft aller Laster einer moralisch und physisch kranken Gesellschaft". Damals war er noch gesund. Erst später hat Syphilis an diesem herkulischen Körper zu nagen begonnen, so daß die Schmerzen in den letzten Lebensjahren oft unerträglich wurden. Er war ein leidenschaftlich, ja gierig Liebender mit Augen und mit allen Sinnen. Als er nach zweijährigem Pariser Aufenthalt zum zweitenmal 1895

GAUGUIN, SKULPTUR
Sammlung Jean Cocteau; Photo List

GAUGUIN, GESPRÄCH OHNE WORTE
Aus den journaux intimes

für immer nach Tahiti und den Marquesas-Inseln zurückkehrte, heißt es: „Alle Nächte treiben sich verteufelte Mädchen in meinem Bett herum, gestern gleich drei; doch will ich mit diesem Kutscherleben aufhören, auf Teufel komm raus arbeiten . . ."

Er zeugt Kinder mit eingeborenen Mädchen, liebt diese, mißachtet sie. „Ich bin ein Schmutzfink erster Klasse." Vorher zarteste Worte der Liebe zu Tehura, die ihm doch eine Unbegreifliche geblieben ist. Daß er sich nicht vertaumelte wie viele in den Kolonien, daß er alles dies zerbrach, auch Tehura verließ, — diese Gewalt gegen sich selbst ist das zweite große Opfer, das Gauguin seiner Kunst gebracht hat.

Immer wieder schimmert es in Noa Noa und seinen Briefen durch — das Sehnen nach Besiegung seiner „instincts dépravés qui sommeillent au fond de toutes les âmes décadentes", das Sehnen, unschuldig zu werden jenseits von Gut und Böse. „Ich habe gelernt, allem zu mißtrauen, was gegen meine Instinkte, mein Herz, meine raison ist" —; aber hier blieb das unüberwindlich Gefährliche, denn diese Instinkte waren dépravés, und raison ist sowohl französische Tugend wie französisches Laster. „Wirkliche Befriedigung hat man nur in sich" — welcher Gott aber garantierte einem Gauguin démon dieses „in sich"?

Was er als Künstler „sah", das heißt, welchen Gesichten er Form geben wollte, — ließ sich das überhaupt noch darstellen? „Von der Andeutung bis zur Verwirklichung des Traumes ist ein weiter Weg. Doch was tut's? Das Glück ahnen — ist das nicht schon der Vorgeschmack eines Nirwana?"

Konnte Gauguin wirklich die Wilden, selbst wenn er sie so liebte, wenn er glaubte, einer der Ihrigen zu sein, darstellen — darstellen als Natur, darstellen ohne sich voll einzuschalten? Jeder künstlerische Mensch wird wissen, daß Gauguin dies nie von sich erwarten konnte, denn er würde die unabänderliche Subjektivität des Schöpferischen übersehen haben. „Einfach denken, die Freuden eines freien, animalischen und doch menschlichen Lebens genießen . . . j'échappe au factice, j'entre dans la nature" — — und im gleichen Augenblick, wo er als Künstler schuf, schuf er nur ein neues factice und die Natur zerrann ihm unter eigenen Händen. „Man muß in der Malerei mehr die Suggestion als die Beschreibung suchen" — aber eben diese Suggestion war immer nur die, die Gauguin selbst vom Land, von der Maorifrau, seiner Tehura hatte: „Je dus lui paraître bien étrange. Plus étrange encore me parut Tehura toute cette nuit divine". In dieser Erkenntnis des Unerreichbaren und in einem immer wieder neuen „Dennoch" lag das tiefste, weil nur instinkthaft fühlbare ständige Opfer des Malers: um seiner Kunst willen das Opfer der Natur.

Die „Suggestion" aber ist für uns beinah vollkommen. „Voici Tahiti, une transposition de la réalité objective en un tempérament!"

Und so steigt vor uns das Werk Gauguins aus Anregungen Pissarros, Chavannes, Denis als eine andere Natur im Gauguinschen Symbol empor mit ihren rhythmischen Flächenteilen, die bald Frauen, bald Tiere, bald Bäume sind; in ihren breiten tiefen Farbenklängen, in die immer irgendwie das von ihm so geliebte Gold der Haut tahitischer Mädchen eingeschmolzen scheint; in ihrem innersten Sinn von Unschuld und von Reine, die wie Blüten über dunklen Tiefen eines gefährlichen Flusses dahintreiben: „nature et force individuelle de création", geschaffen in selbstgewählter und opferbereiter Freiheit, mit einem einzigen Gesetz, das er sich ständig wiederholte: H a r m o n i e.

MELCHIOR LORICH KONSTANTINOPEL

E. TIETZE-CONRAT

MELCHIOR LORICH

Ich habe oft mit den Photographien nach den Holzschnitten Melchior Lorichs meinen Spaß gehabt: ich hatte sie in einer Mappe zusammen mit Reproduktionen nach Werken lebender Künstler, zeigte sie Malerfreunden und ließ sie raten, wer sie geschnitten hätte. Die Antwort kam immer schnell: École de Paris! Dann aber zogen sie zurück und schließlich gaben sie zu, daß sie keine Ahnung hätten. Ich klärte sie auf: die Schnitte sind vor vierhundert Jahren entstanden. Sie riefen: wie zeitlos! wie modern!

Wenn wir diese Kostümfigur mit einer von Dürer vergleichen, etwa mit der reizenden Venezianerin in der Albertina, die gleichfalls den Rücken zeigt, oder mit dem Türken auf dem Titelblatt der „Apokalypse", werden wir nicht einen Augenblick zweifeln, daß die Dürerzeichnung und der Dürerholzschnitt aus jener interessanten Übergangszeit vom XV. zum XVI. Jahrhundert stammen. Auch ein Nicht-Kunsthistoriker muß hier auf den ersten Blick erkennen, daß es nicht Werke der Gegenwart sind, sondern der Vergangenheit. Die Albertina-Zeichnung und der Holzschnitt sind „datiert". Gewiß, wir sprechen oft von Dürers Werken als „zeitlos", aber wir meinen es dann anders: wir wollen ausdrücken, daß Dürers Kunst noch immer lebendig ist, weil sie so groß ist; lebendig trotz ihrer unlösbaren Verbindung mit der Zeit, in der sie entstanden ist. Dürers Kunst erfüllt eine bestimmte Aufgabe, über diese hinaus aber besitzt sie Eigenschaften, die auch uns heute noch stark beeindrucken. Woran liegt es dann, daß wir seine Kunst trotzdem „datiert" nennen? Dürers Kunst hat auf seine Zeit so starken Einfluß gehabt, daß kaum ein Künstler daran vorübergehen

konnte. So hat er einen Stil aufgebaut. Innerhalb der verwirrenden Fülle von Kunstwerken, die sich erhalten haben, sind jene Dürers die Marksteine, über die die künstlerische Evolution schreitet. Wenn wir heute auf die Vergangenheit zurückblicken, sind wir imstande eine Linie zu führen, die geradewegs zu Dürer und über ihn in die Vergangenheit läuft, die auch nur eine Voraussetzung für Dürer zu sein scheint. Aber gerade weil Dürers Kunst so dicht und so ununterbrochen fortgesetzt wurde, hat sie etwas verloren, was sie ursprünglich gewiß in höchstem Maß besessen hat: das Überraschungsmoment. Künstler, die keine Nachfolge gefunden haben, oder nur eine, die sich schnell verlief, haben dieses Überraschungsmoment behalten und wenn sie nach langer Pause wiederum in unseren Gesichtskreis treten, ist es für uns wie eine Entdeckung. Man überschätzt leicht, was man selbst entdeckt. So geschah es den Entdeckern Magnascos. Das habe ich in meiner Jugend beobachten können. Vielleicht überschätze ich Melchior Lorich, den ich wiederentdecken will.

MELCHIOR LORICH, HOLZSCHNITT

Wann aber kommt es dazu, daß wir einen Künstler wiederentdecken können? Dann, wenn uns die eigene Kunst die Augen geöffnet hat für das Verwandte in der vergangenen. Dann, wenn jene Werte in der Kunst der Vergangenheit, die wir in unsrer heutigen Kunst schätzen, die zeitgebundenen Werte im alten Kunstwerk überstrahlen. Wenn — in einem Wort — das alte Kunstwerk modern wird.

Es ist für eine Zeichnung leichter als für ein Gemälde, wiederum modern zu werden. Das Bild, das sich nach dem Auftraggeber richten mußte, ist selbstverständlich mehr zeitgebunden als die Zeichnung. Das Bild leidet auch mehr durch die Jahre, die Altersspuren geben ihm Alterswert. Das ist Gewinn, aber ein Hindernis für die moderne Wirkung. Die Zeichnung, die nicht ins Detail gehen muß, ist auch nicht beschwert mit jenen äußeren Kennzeichen, die das Bild datieren. Lorichs Holzschnitte sind nach seinen Zeichnungen geschnitten. Sie wirken modern, weil ihre Konturen und ihre Modellierung aufs äußerste vereinfacht sind. Ihre ungebrochenen Linien haben den Stil unserer heutigen Illustrationsgraphik. Die Silhouetten prägen sich ein wie geometrische Formen. Der Rahmen um sie ist weniger abschließender Steg als der Anfang der Raumfüllung. Im „Jüngling" gibt der Rahmen den Vertikalen der Türme und den Horizontalen der Dächer Nachdruck. In der „Harfenspielerin" klingt der Rahmen zusammen mit Mauer und Fußboden, im Gegensatz zu den Parallelen der Harfensaiten. Auch das Stilleben von Früchten und Pflanzen ist modern. Seine Aufgabe ist, die Fläche zu füllen und zu betonen, das Gleichgewicht von Schwarz und Weiß, wo es am stärksten aneinanderprallt, herzustellen. Wie rund müssen doch diese Früchte sein, damit die Saitenparallelen nicht monoton werden!

Der Raum um die Körper in den Zeichnungen hat auch nur graphische Funktion. Ein Bett ist nicht weicher Pfühl, Wärme, Wollust; es ist tiefes Dunkel, damit die Körper um so heller erscheinen; Vorhänge und Wand sind nichts als Schraffen (Abb. S. 12). Die Körper selbst liegen nicht da, erheben sich nicht; sie drücken sich nicht ab in den Polstern; sie rühren sich nicht, wie es die Anatomie verlangt. Sie haben keine erotische Absicht, ihre Gesten erzählen keine Geschichte. Die Köpfe sind klein und ohne Ausdruck. Mit ihren langen Beinen besetzen die Frauenleiber eine rechteckige Fläche und füllen sie. Das ist alles.

MELCHIOR LORICH, STUDIEN VON JUDEN

Wenn Melchior Lorich auf Reisen ist, schaut er sich mit derselben Neugier um, wie es ein moderner Künstler tut. In Neuburg zeichnet er Juden (Abb. oben) im Gebetmantel. Er zeichnet sie, wie sie der Photograph heute knipsen würde: ohne Sentimentalität, ohne Feindschaft. Dürers Juden sind Fratzen, haben sie doch Jesum gekreuzigt. Rembrandt läßt seine tiefste seelen-ergründende Sympathie in sie strömen. Für Lorich sind sie Menschen wie andere. Leibl würde ebenso an die Aufgabe gegangen sein.

Und ebenso sachlich zeichnet er die Dächer (Abb. S. 9) von Konstantinopel. Gewiß, sie sind anders gedeckt als daheim, aber genügt dieses technische Detail, die Ansicht der romantischen Stadt dem Publikum des XVI. Jahrhunderts „interessant" zu machen? Mir scheint das Blatt die „Flucht vor dem Motiv", wie sie heute allgemein ist, zu beweisen.

Woher kam es, daß Lorich so ein outsider war, daß er Zeichnungen und Holzschnitte ausschließlich formalen Zielen dienend fertigen konnte? Eine Art l'art pour l'art . . .

Vielleicht weil er ein Amateur war und kein Künstler. Ein Künstler produziert nicht nur Kunst, er tut es als Beruf. Er hat keinen andern. Er übernimmt Aufträge

und erfüllt sie. Er muß sich nach dem Auftraggeber richten. Die Kunst des Berufskünstlers muß Kompromisse machen. Und Lorich? Er ist 1528 in Flensburg geboren; ein Aristokrat; Protégé des Königs von Dänemark. Er begleitet 1547 Otto Heinrich von Neuburg zum Reichstag nach Augsburg. (Ob er dort wohl mit Tizian zusammentraf?) Er reist in die Niederlande; er reist nach Italien, kommt bis Rom. Kehrt nach Neuburg zurück. Dann von Wien aus mit einer Kaiserlichen Gesandtschaft nach Konstantinopel, wo er eine topographische Aufnahme der Stadt macht. Verfaßt auch ein Poem über Türk und Antichrist, das erst 1568 im Druck erscheint. Die vielen Studien, die er dort nach Straßentypen, Kriegern zu Pferd und Fuß, Wagen, Brunnen und was noch alles macht, will er als Holzschnittbuch herausbringen, doch kommt es erst nach seinem Tod (1618) dazu. 1580 ist er dann in Kopenhagen, führt dort den Titel eines Hofmalers. Stirbt aber schon 1583. Also seßhaft und in festen Diensten scheint er nur die letzten Lebensjahre gewesen zu sein, sonst nur ein Künstler auf Reisen.

Wir fragen: war er Maler? Holzschneider? Stecher? Porträtist? Landschafter? Topograph? Dichter? Diplomat? War er ein Wanderer auf Gottes Erden? Er war alles das, aber keines ausschließlich.

Aus den wenigen Briefen, die sich erhalten haben, ersehen wir, daß er sehr viel von sich hielt, adelsstolz war, die Provinz haßte und — mehr als alles andere — seine Unabhängigkeit schätzte. Die Beispiele, die ich abbilde, um seine Modernität darzulegen, hat er aus eigener Initiative geschaffen. Seine Reise in die Wunderstadt des Orients war offenbar aus freien Stücken von ihm unternommn worden oder, wenn er dort einen Auftrag auszuführen hatte, war dieser nicht künstlerischer Natur. Die Studien, mit denen er dort seine Mappen füllte, machte er, weil es ihm so paßte und wie es ihm paßte. Er nahm nicht Rücksicht auf den gerade herrschenden Geschmack.

Wenn Lorich also ein Amateur war und seine Kunst außenseitig, so hat sie doch in der ihm folgenden Generation Anerkennung gefunden. Rembrandt hat Holzschnitte von ihm besessen; in seinem Inventar von 1656 war eine Mappe „vol Turche gebowen van Melchior Lorich". Dieses Interesse war bald vorbei. Lorichs Namen versank in Vergessenheit. Es war unserer Zeit vorbehalten, seinen Zauber wiederzuentdecken.

MELCHIOR LORICH, SCHLAFENDE ORIENTALIN

Die auf den Seiten 9, 11 und 12 abgebildeten Zeichnungen von Melchior Lorich befinden sich im Museum für Bildende Künste, Kopenhagen und wurden uns von diesem dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt.

MUDABIDRI: SCHNITZEREI
AN EINER HÖLZERNEN SÄULE IM TEMPEL

E. A. KRAUSS

INDISCHE BAUTEN

Mit Photos des Verfassers

Indien ist zweifellos das einzige Land der Welt, das über einen großen Reichtum an religiösen Bauwerken verfügt. In mancherlei Form sind sie aus fast allen Zeiten erhalten geblieben — vom einfachen Altar bis zu den prächtigsten Schöpfungen in Stein.

Zwar ist die große Mehrzahl der Hindutempel klein, oft am Fuße eines heiligen Baumes errichtet, in Form und Ausführung schlicht und maßvoll und ohne den Anspruch auf ein Kunstwerk zu erheben. Dagegen aber besitzt Indien religiöse Bauwerke, die einmalig sind und von deren frühen Kunst sich auch die westliche Welt in Ehrfurcht neigt.

Man muß den Süden Indiens bereisen, um einen Eindruck zu bekommen von der gewaltigen Ausdehnung hinduistischer Tempelanlagen. Generationen scheinen ihren Ideenreichtum an die Gestaltung der Ornamente verschwendet zu haben.

Im Norden begegnet uns die Baukunst der Moghul-Kaiser, die sich unsterbliche Denkmale schufen. Neben der Pyramidenform des Hindutempels wurde die Kuppel der Moscheen und das schlanke Minarett das besondere Merkmal ihrer Architektur.

Bei den Moslems, die auf Darstellungen menschlicher Wesen verzichten, herrscht der ornamentale Stil vor. Sie entwickelten eine neue Kunst in geometrischen und Blattwerkverzierungen. Aber nicht im Ornament lag die Betonung der Schönheit ihrer Bauwerke, sondern in den wohlabgewogenen Maßen, im überwältigenden Gesamteindruck. In der Marmor-Halle im Fort von Delhi, in der einst Privataudienzen gewährt wurden, stand ein Pfauenthron, dessen Wert damals die Schulden einer Nation hätte tilgen können. Der Thron ist zwar nicht mehr, doch die Marmorhalle ist uns erhalten geblieben, bei deren Betrachtung wir dem Erbauer verzeihen, daß er über das Eingangstor die persische Inschrift setzte: „Wenn es auf dieser Welt ein Paradies gibt, ist es dieses, oh, ist es dieses, ist es dieses."

Der Chenna-Kesava-Tempel in Belur

Als Architekt und Bildhauer, dem die Legende die Fertigstellung dieses Tempels und der meisten Skulpturen zuschreibt, wird Jakanachari genannt. Jung verheiratet habe er sein Dorf verlassen, um in die Dienste verschiedener Höfe zu treten, wo er Werke schuf, die ihn weit berühmt machten. Kurz nach seiner Abreise wurde ihm ein Sohn geboren, den man Dankanachari nannte. Als dieser erwachsen war, ging er auf die Suche nach seinem Vater, der eben in Belur den Kesava-Tempel erbaute. Dort fand der junge Dankanachari, daß eine der Götterfiguren einen Fehler habe. Dies war eine schwere Beschuldigung für

Zu den Abbildungen 1—6

Bild 1: *Conjeevaram: Skulptur am großen Tempel.*

Bild 2: *Chenna-Kesava-Tempel. Anfang 12. Jahrhundert. Steinskulptur unter dem Dachvorsprung.*

Bild 3: *Conjeevaram: Die „Goldene Stadt", eine der sieben heiligen Stätten der Hindus. Die Geschichte mancher Tempel geht zurück ins 7. Jahrhundert, als diese Stadt Residenz der Pellava-Könige war.*

Bild 4: *Seringapatam: Einer der beiden Türme der Moschee in dieser alten Residenz der Herrscher von Mysore.*

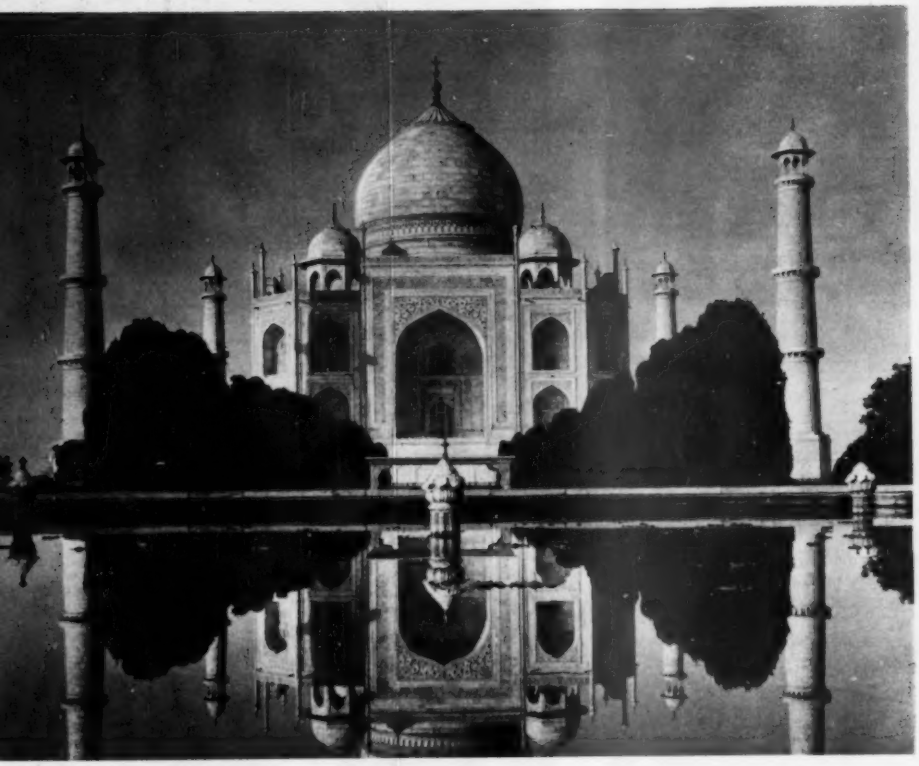
Bild 5 u. 6: *Belur: Reihenornamente am Chenna-Kesava-Tempel, von südindischen Meistern zu Beginn des 12. Jahrhunderts.*

1

2

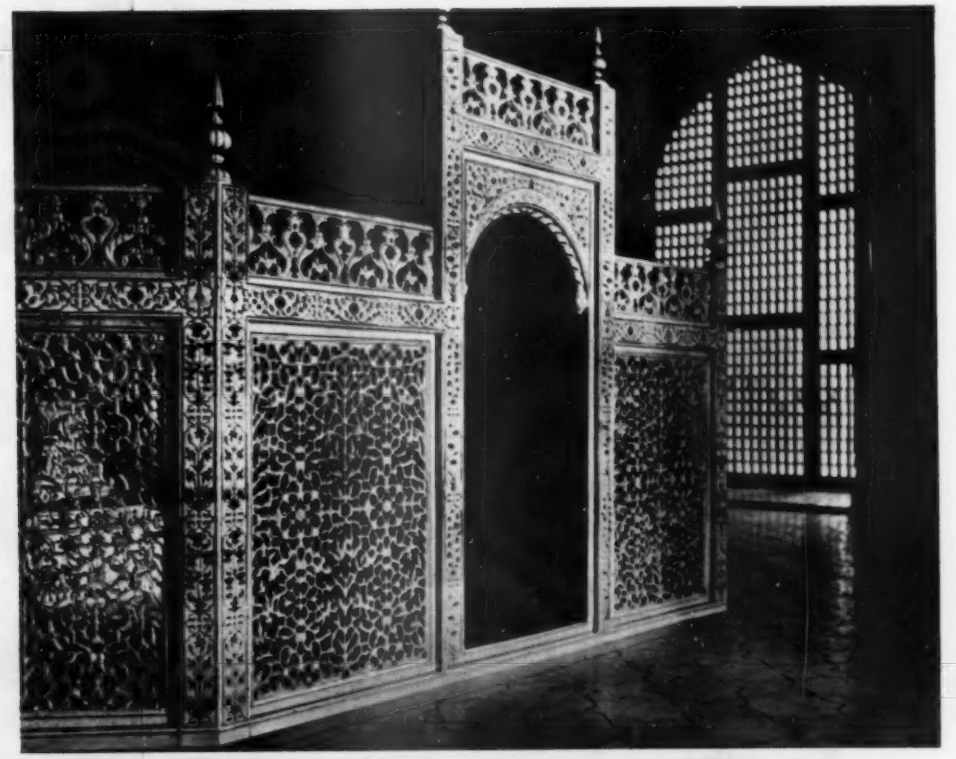
3

Im Innern des
Die marmorne
umschließt die
beiden Lieben
Blumenmuster
sind kostbare
gelegt.



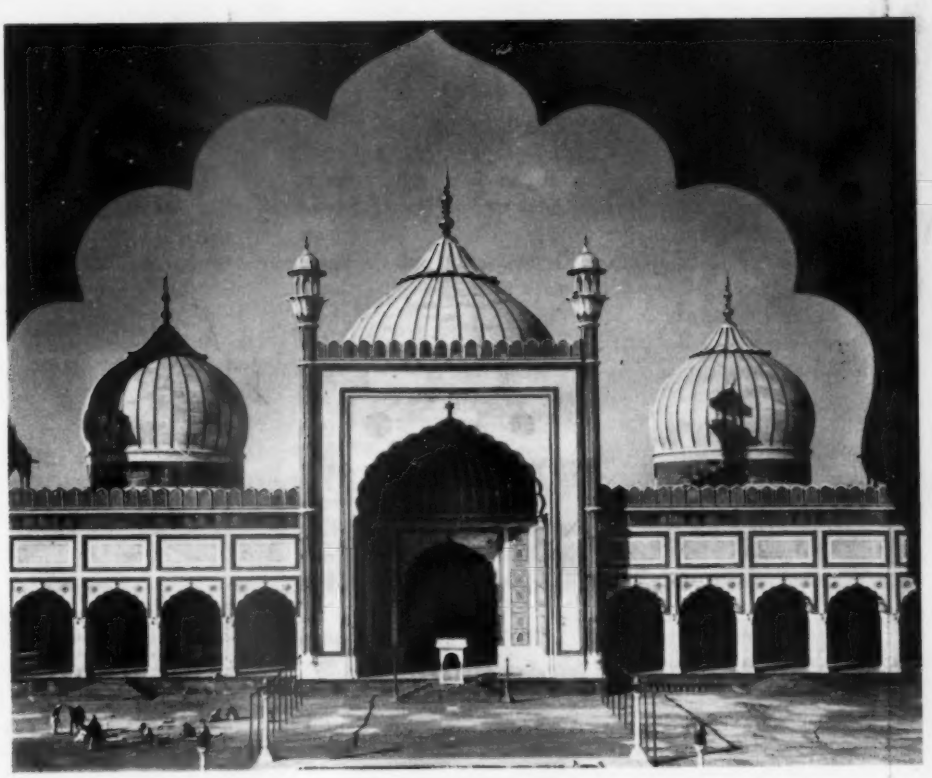
Eine Aufnahme vom Taj Mahal in Agra, die den großen Zauber dieses Kunstwerks ahnen läßt.

m Innern des Taj Mahal. Die marmorne Umrandung mschließt die Gräber der eiden Liebenden. In die lumenmuster aus Marmor ind kostbare Steine ein- elegt.

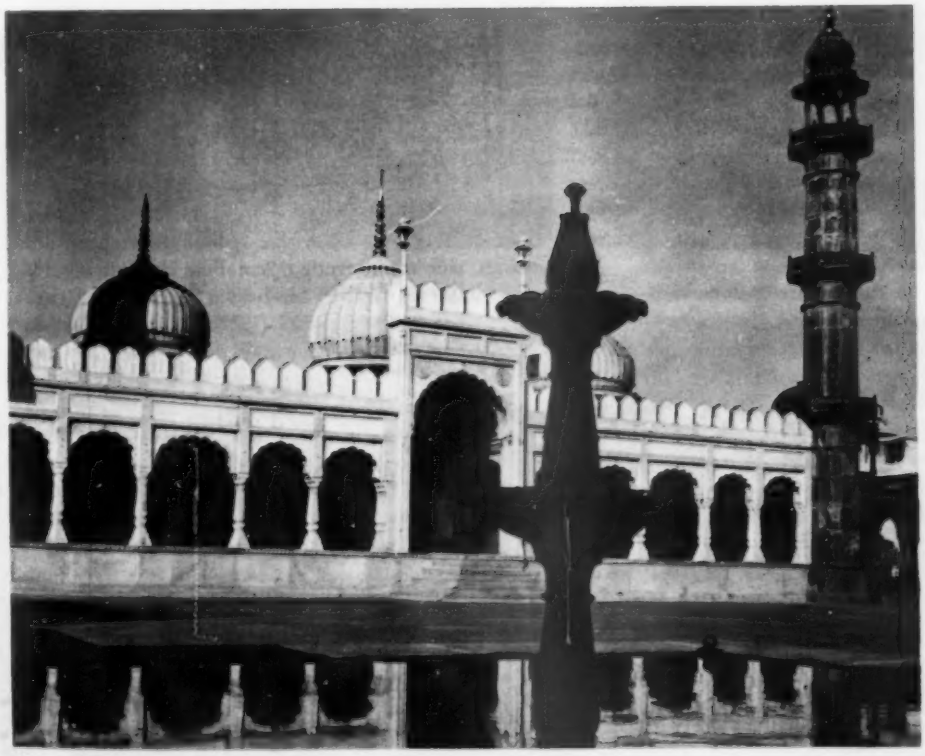


Fatehpur Sikri: Das „Hohe Tor des Sieges" ist mit einer Höhe von 54 Metern das größte Stadttor Indiens.

Fatehpur Sikri: Im Innern der großen Moschee.

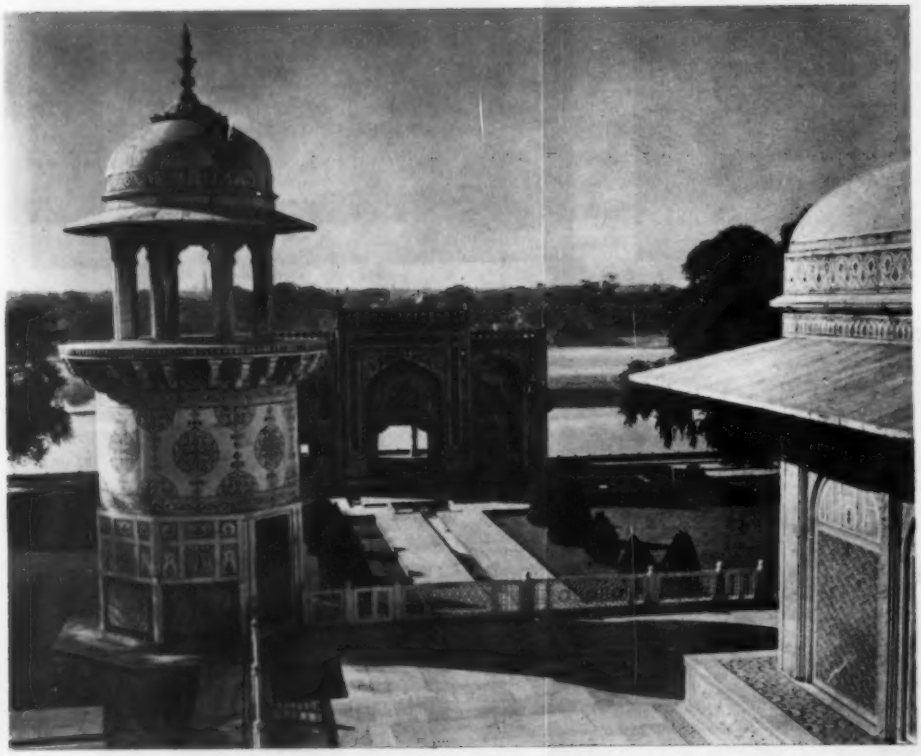


Delhi: Jumna Masjid, die größte Moschee Indiens und zweitgrößte Moschee der Welt. 1644—1658.



Bhopal: Weithin leuchtet die marmorne Moschee mit den aus rotem Sandstein gebauten Minaretts.

Agra: Grabmal des Itmad-ud-Daula, eines heiligen Mohammedaners.



Agra: Grabmal des Itmad-ud-Daula, eines heiligen Mohammedaners.

d-
en

3

4

6

den Architekten und Bildhauer, da ein der Anbetung dienendes Idol makellos sein muß. Um die Figur zu prüfen, wurde sie mit dickem Sandalbrei bedeckt, der überall auftrocknete, nur am Nabel nicht. Bei genauerer Untersuchung zeigte sich dort eine Höhlung, die Sand, Wasser und einen Frosch enthielt. Jakanachari hatte geschworen, wenn ein Fehler gefunden würde, sich die rechte Hand abzuschlagen. Nachdem er seinen Schwur erfüllt hatte, frug er nach Namen und Herkunft seines Kritikers und so fanden sich Vater und Sohn. Soweit die Legende.

Der Tempel ist ein hervorragendes Beispiel der Hoysala-Architektur zu Beginn des 12. Jahrhunderts. Vishnuvardhana, der große Hoysala-König, baute diesen Tempel und viele Altäre in der Umgebung. Eine Mauerinschrift gibt uns Kunde, daß der Bau des Tempels 1117 begonnen wurde zu Ehren des Gottes Vijaya Narayana.

Die unter dem Dachvorsprung stehenden Skulpturen gehören zu den größten Kostbarkeiten früher südindischer Kunst. Die Zartheit der durchbrochenen Ranken und die freischwebenden Bänder lassen uns vergessen, daß das Material toter, schwer zu bearbeitender Stein war.

Taj Mahal in Agra

Agra ist die Stadt der großartigen mohammedanischen Bauwerke und Kaisergräber aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Das schönste Bauwerk der Welt, das Mausoleum Taj Mahal, hebt sich am Ende einer dunklen Zypressenallee in schneeweißem Marmor gegen das flimmernde Blau des indischen Himmels und spiegelt sich in den Wassern des Dschammna-Flusses. Achtzehn Jahre haben 20 000 Arbeiter an diesem „Gedicht in Marmor" gebaut.

Der Taja Mahal ist das Denkmal einer Liebe, deren Größe und unwandelbare Treue das Leben überdauerte. Generationen sehen in diesem Gebäude die Verkörperung männlicher Treue. Die edlen Linien entsprechen der Zartheit einer Frau, und die Sonne läßt dieses herrliche Bauwerk schimmern wie eine Königin. Mumatz Mahal war die Gattin des Königs Shah Jehan. Mit Bewunderung sprach man von ihrer großen Schönheit, ihrer Güte und Klugheit, doch um ihrer Wohltätigkeit wurde sie vom Volk geliebt.

Überallhin begleitete sie ihren Gatten, auf Reisen und Jagden; selbst auf gefährlichen Feldzügen war sie seine stete Begleiterin. Eine tiefe, innige Liebe verband beide Ehegatten. Während des Feldzuges in den Deccan saß sie eines Tages schachspielend im Lager. Da glaubte sie einen Schrei des Kindes zu hören, das sie unter ihrem Herzen trug. Sie wußte um die schwere Vorbedeutung dieses Schreis und sorgte sich um ihr Leben, denn sie fürchtete sich vor dem Tod. Die besten Ärzte wurden gerufen, aber die Königin fühlte ihr Ende nahen und sagte es ihrem Gatten. Untröstlich war der König. Als sie seinen tiefen Schmerz sah, bat sie um Erfüllung zweier Wünsche. Der erste Wunsch war, daß er nicht mehr heiraten möge. Nicht Eifersucht war die Ursache des Wunsches, sondern kluge Voraussicht. Sie hatte ihrem Gatten bereits vier Söhne und sechs Töchter geschenkt und eine Wiederheirat wäre der Anlaß zu Streitigkeiten um die Thronfolge geworden und hätte die Einheit des Reiches gefährdet. Der zweite Wunsch war, daß er ihr ein Grabmal baue, wie man in der Welt nicht seinesgleichen finde. Darauf starb sie. Der König aber erfüllte getreulich ihre beiden Wünsche. 1648 begann Shah Jehan mit dem Bau des Grabmals. Ein hölzernes Modell wurde angefertigt, und als ihm Stil und Schönheit vollkommen erschienen, ließ er aus vielen entfernten Ländern berühmte Handwerker und Künstler kommen. Die große Liebe eines Königs hat Ausdruck gefunden in der unvergleichlichen Schönheit dieses Bauwerkes. Er sah in ihr die Verkörperung alles Schönen und Sanften und so beschloß er, daß seiner Frau Anmut und Güte noch lange gepriesen werden in diesem herrlichen Sonett aus Marmor. Viele sagen, es sei ein Gebäude „wie nicht mit Händen gemacht".

Im Innern des Taj Mahal steht in der Mitte des großen Raumes, über den eine gewaltige Kuppel sich spannt, eine wundervolle marmorene Umzäunung. Sie umschließt die Gräber der beiden Liebenden. Genau darunter befindet sich die Gruft mit den sterblichen Überresten. Die 99 Namen Gottes zieren das Grab der Königin.

Die marmorene Umrandung ist ein seltenes Kunstwerk. Nirgends die Spur eines Fehlers, eines Ausgleitens des Meißels. Farbige Blumen waren rings aus schimmernden Edelsteinen eingelegt: 625 Diamanten, 100 000 Perlmutter, 614 Malachite, Korallen, Smaragde, Perlen Rubine usw. wurden dafür verwendet.

Majestätisch erhebt sich der Taj Mahal auf einer fünf Meter hohen Terrasse. Schlanke, über 40 Meter hohe

Marmor-Minaretts schmücken die Ecken. Den mittleren Raum krönt eine Kuppel mit einem Durchmesser von annähernd 20 Metern. Die Höhe des Daches beträgt 64 Meter.

Fatehpur Sikri

Das 54 Meter hohe und weithin sichtbare „Hohe Tor des Sieges" ist das Wahrzeichen dieser heute verlassenen Stadt. Akbar errichtete es 1601 zur Erinnerung an seinen Sieg über Süd-Indien. Marmor und Sandstein sind zu einer wirkungsvollen Kombination zusammengestellt, eine Kunst, die nur die Moghul-Baumeister jener Zeit beherrschten.
Schwer lastete einst auf Akbar die Sorge, daß alle seine Kinder im Säuglingsalter starben und daß sein Ehrgeiz, einen Sohn und Nachfolger zu haben, unerfüllt blieb. Unweit Agra lebte zu jener Zeit im Dorfe Sikri ein heiliger Mohammedaner, dem man übernatürliche Kräfte zuschrieb. Akbar suchte ihn auf und offenbarte ihm seine Sorge um seinen Nachfolger. Da riet ihm der Heilige, seine Frau vor der nächsten Entbindung in sein Haus zu bringen — und dort gebar sie dann auch tatsächlich einen Sohn, den späteren Kaiser Jehangir, den Vater von Shah Jehan und Erbauer des Taj Mahal.
Überglücklich über die Erfüllung seines größten Wunsches, beschloß Akbar an dieser Stelle seine Hauptstadt mit einem einmaligen Reichtum an architektonischen Entwürfen zu bauen. 1569 gründete er auf einer einsamen Anhöhe seine neue Stadt. Doch schon wenige Jahrzehnte nach seinem Tode wurde Fatehpur Sikri eine verlassene Stadt, da es an Wasser mangelte.

Das Grabmal von Itmad-ud-Daula

Mirza Ghia-ud-Din Mohamad war der Sohn eines reichen Staatsmannes in Theheran. Der Ruhm Akbars war bis zu ihm gedrungen und nach seines Vaters Tod beschloß er, sein Glück am Hofe Akbars zu versuchen. Mit seiner Frau und einem kleinen Knaben begab er sich auf die Reise. Größte Not befiel sie bei der Überquerung der Wüste, als ihnen der Proviant ausging; doch das Unglück wurde noch vergrößert durch die Niederkunft der Frau. Selbst dem Tode nahe vor Durst und Hunger ließen sie das neugeborene Mädchen im heißen Wüstensand liegen. Doch nach jedem Schritt wandte sich die Mutter um. Als sie sah, wie eine große Schlange ihr Kind bedrohte, überlebte sie den Schrecken nicht und starb mit dem Klageruf: „Mein Kind, mein Kind!"
Mirza nahm dies als göttliche Warnung, kehrte um, tötete die Schlange und rettete das Kind — Indiens künftige Kaiserin, die Frau Jehangirs.
Jehangir nannte sie „Nur Jehan" (Licht der Welt) und ihr Bruder, der bei ihrer Geburt in der Wüste zugegen war, wurde Ministerpräsident und erhielt den Titel Itmad-ud-Daula. Er starb 1622, nachgefolgt von seinem Sohn, dem Vater von Mumatz Mahal.
Nur Jehan wollte dieses Grabmal in reinem Silber bauen, ließ jedoch davon ab, als man sie vor den Gefahren warnte. So baute sie es mit reicher Mosaikarbeit vollständig aus Marmor. Das Grabmal mit seinen vier schlanken Minaretts steht in einem prächtigen Garten.

Jain-Architektur

Die früheste Jain-Architektur scheint Holz als hauptsächlichstes Baumaterial verwendet zu haben.
Leider war es nur von geringer Haltbarkeit, so daß uns die Anfänge der Jain-Architektur nicht erhalten bleiben konnten. Die frühe Verwendung von Holz hatte einen bestimmten Einfluß auf die weitere Entwicklung. Die mit erstaunlicher Genauigkeit ausgeführten Holzschnitzereien blieben dem Steinmetz ein nachahmenswertes Vorbild. So finden wir im Innern der Tempel Skulpturen und Durchbruchsarbeiten, deren Herstellung aus diesen schwer zu verarbeitenden Steinen uns heute fast unmöglich erscheint. Auch die Säulen, die mit ihren vielen Windungen so vollkommen gemeißelt sind, erinnern an die alte Kunst der Holzschnitzer.
Die Entwicklung von den früheren Holzbauwerken bis zu den Tempeln des 11. Jahrhunderts ist schwer zu verfolgen. In der Blütezeit der Jain-Architektur war der Plan der Tempel fast immer derselbe: jeder Tempel hatte ein offene Vorhalle, einen geschlossenen Versammlungsraum und im Innern einen Altar oder eine Nische, in der das Bildnis des Gottes untergebracht war. Das Ganze war umgeben von einem geschlossenen Hofraum, an dessen Mauer sich innen zahlreiche Nischen befanden mit Skulpturen von Göttern. Ein pyramidenförmiges Dach, über und über bedeckt mit Skulpturen und Ornamenten, überragte die Tempelmauern.

KALKUTTA, CHINESISCHE PAGODE

DR. GUSTAV FABER

TROPISCHES BAROCK

Zeichnungen von Hans Münch

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts hatte das portugiesische Barock, bereichert durch sarazenische und orientalische Elemente, eine solche Steigerung erfahren, daß es fast einem Naturgesetz glich, als das kleine Land mit dem Überfluß seiner Bewohner zugleich die Überfülle seiner wild wuchernden barocken Formen in sein südamerikanisches Kolonialreich ausschüttete. Dort, in Brasilien, kam mit der Dynamik der Gefühle, die einen Camões und einen Gil Vicente im Mutterland ausgezeichnet hatte, auch die Dynamik der Formen zu einer mehr statischen Ruhe, so daß das tropische Barock Südamerikas — im Gegensatz zum spanischen Barock in Mexiko — allmählich eine fast nüchterne, der Großräumigkeit des neuen Kontinentes homogene Großzügigkeit und Großflächigkeit erreichte. Da es zumeist Jesuiten waren, die als erste mit größeren Bauprojekten in den Tropen auftraten (während sich der weltliche Unternehmungsdrang der Bandeirantes im goldreichen Hinterland verlor), hat sich an den zentralen Punkten der ehemaligen Kapitanien, doch auch in dem den Urwäldern abgetrotzten Neuland der Sertões, jener typische Jesuitenstil entwickelt, der bis zur Gegenwart für das kirchliche wie für das intime profane Bauen maßgebend geblieben ist.

Die ersten steinernen Gotteshäuser, die die einfachen, in den Kaffee- und Baumwollgebieten noch heute gebräuchlichen Holzkirchen der Entdeckerzeit ablösten, wurden — ein einmaliger Vorgang in der Geschichte der Architektur — Stein für Stein behauen und numeriert aus den Werkstätten von Porto und Lissabon auf den kaum mehr als fünfhundert Tonnen großen Karavellen über den Atlantik transportiert und dort sinngemäß errichtet; auch kam es vor, daß man in Portugal ganze Kirchen abbrach, um sie in Südamerika in gleicher Form wieder aufzubauen. Als man darnach mit brasilianischem Material zu arbeiten anfing, kopierte man getreu portugiesische Vorbilder oder man hielt sich zumindest eng an die Bauprinzipien des Mutterlandes, da die frühesten Baumeister zumeist am Tajo ihr Handwerk erlernt hatten. Fast wie ein Zweig der reichen tropischen Natur breiteten sich ste-

ALTAR IN DER KIRCHE NOSSA SENHORA DO CASMO IN OURE PRETO

KIRCHE DES HL. FRANZISKUS VON ASSISI
VON ALEIJADINHO

tig über den Küstengürtel und über das Innere bis nach Missiones und Paraguay die bizarren Formen des Jesuitenbarock: weißglänzende Wallfahrtskirchen, ausladende Brunnenanlagen mit wasserspeienden Köpfen, wappengekrönte Portale, Terrassen und skurrile Heiligenfiguren.

Langsam gewann nun die tropische Bauweise gegenüber der iberischen eine augenfällige Sonderstellung; vornehmlich herbeigeführt durch den andersgearteten Werkstoff, die fremde Landschaft und Vegetation und vor allem durch die Wandlung der portugiesischen Mentalität infolge afrikanischer und indianischer Einflüsse. Die Blütezeit des selbständigen brasilianischen Barock setzte mit der Regierung des D. João V. ein, als sich mit der Inconfidencia Mineira auch die ersten Versuche einer staatlichen Verselbständigung des tropischen Großreiches bemerkbar machten; sie hielt noch in einer Epoche an, als in Europa längst der Klassizismus herrschte. Das wesentliche Baumaterial des neuen Kontinentes bildeten Lehm und Holz. Die Beschränkung auf diese einfachsten Mittel führte zu einer wohltuenden Mäßigung der überladenen Kirchenformen von Coimbra und Lissabon; zugleich verlieh der unverbrauchte einheimische Gestaltungswille dem gewandelten Barock eine urwüchsige, bodenständige Kraft, die die importierten Bauformen organisch in die tropische Landschaft einfügte.

Betrachten wir eine der unzähligen brasilianischen Barockkirchen, so treten die Merkmale des Stils am sinnfälligsten an den Fassaden in Erscheinung, die bei strenger Horizontalwirkung durch sparsames Rankenwerk, schmucklose Säulen und Pilaster, bauchige Apsiden sowie einen von rampenartigen Voluten getragenen, sich kühn emporschwingenden und mit dem kirchlichen Emblem gipfelnden Aufbau eine barocke Prachtentfaltung zumindest andeuten; selbst simple Kapellen, deren Vorderfront noch fachwerkähnlich mit Balken gegliedert und mit der Sonne wehrenden Vordächern versehen sind, entbehren nicht geringer barocker Stilelemente. Die Türme — zu Anfang nach italienischem Muster alleinstehend — wirken schwer und wuchtig, von fast romanischer Gedrungenheit; eine Beimischung gotischer Jenseitigkeit findet sich nirgends, wie ja der Mensch der Tropen sogar in seiner Religiosität mehr dem Diesseits verhaftet ist. Neben der Fassade erscheint das restliche Gebäude nüchtern, wenn auch in seiner Proportionierung zumeist unbewußt geglückt: die Lehmwände sind vorwiegend weiß gekalkt, doch mitunter zeigen sie auch zarte Farbtöne; darüber breitet sich pittoresk ein ländliches Dach mit den auch für das brasilianische Wohnhaus typischen Hohlziegeln.

Die Eigenart des tropischen Barock liegt ferner im Ornamentalen. Die Flora Brasiliens, an Üppigkeit kaum von einer andern übertroffen, drang mit ihren mannigfaltigen Blattformen in die Stukkatur der Portal- und Fensterverzierungen, der Balkone und Kapitelle sowie in die fein ziselierte, metallisch anmutende Dekoration der Innenräume, die an Stelle des fülligen Prunkes europäischer Barockräume eine grazilere, weniger ausgebuchtete Struktur offenbart.

Hier, im Innern der Kirchen, kam vor allem auch der Goldreichtum von Minas Geraes zum Ausdruck. Was aus den Bergwerken von Sabará und Marianna, aus den Goldwäschereien des Rio Doce und des Riberao nicht für den Lissaboner Hof bestimmt war, verblieb, zu subtilen Formen verarbeitet, als Zeichen der sou-

veränen Herrschaft der Kirche in den brasilianischen Gotteshäusern. In den Tropen zu besonderer Entfaltung gelangten auch die Azulejos (blaubemalte, glasierte Kacheln), die bereits der Islam unter Vermeidung figürlicher Darstellungen gekannt hatte. Auf dem Umweg über Portugal lernte sie die südamerikanische Ostküste kennen, wo man nun in Großformat anspruchsvolle Szenen, mit barockem Gerank umgeben, in virtuoser Vielfalt an den Wänden der Schiffe und Sakristeien anbrachte, ja sogar am Gemäuer der Fassaden und Türme wie etwa bei der Kirche N. S. da Lapa in Rio de Janeiro.

Für Brasiliens Barockkunst noch bezeichnendeer als Azulejo und Goldverkleidung ist der Seifenstein (pedra de sabão), ein weiches, mit dem Messer beschnitzbares Material in eigentümlichem Grauton, das allen Arten der Bildhauerei gerecht wird. Zu Skulpturen verwendete man außerdem das schwere, nahezu schwarze Jacarandáholz. In der naiven, nur selten anatomische Regeln beachtenden Kunst der brasilianischen Holzschnitzer wie auch in der an sich bedeutungslosen Barockmalerei — der bekannteste Vertreter ist der aus Köln stammende Frei Ricardo do Pilar — fällt die unbekümmerte Darstellung einheimischer Züge an den Heiligenfiguren auf; der hl. Benedikt in N. S. do Rosario in Bahia ist ein Neger, der hl. Georg im „Museo do Ouro" von Sabará ein Mulatte.

Mulatten waren es auch, die den Ruhm der südamerikanischen Baukunst zu seiner Höhe führten und diese neben der äußerlich reicheren Mittelamerikas zur bemerkenswertesten der westlichen Hemisphäre machten: an erster Stelle Aleijadinho aus Villa Rica und Meister Valentim aus Rio de Janeiro, Aleijadinho hat man vielfach ohne die Absicht einer Wertung den brasilianische Michelangelo genannt, da er ein ähnliches schöpferisches Phänomen darstellte: er war häßlich und verkrüppelt, ein „gefesselter Sklave" wie der Meister Buonarroti; eine unheilbare Krankheit, wahrscheinlich die Lepra, fraß ihm langsam die Hände ab. Auch er, der gleichfalls ein überbiblisches Alter erreichte, benutzte nebenbei das Wort zu seiner künstlerischen Aussage. Er lebte von der Gunst eines Fürsten, des Vizekönigs, umgeben von Dichtern (Thomas Antonio Gonzaga) und edlen Frauen. Dieser Autodidakt hat nicht die prächtigsten, aber doch die selbständigsten Barockwerke des tropischen Südamerika geschaffen: die Gotteshäuser São Francisco und Carmo in Ouro Preto, São Francisco in São João d'el Rei

JGREJA DE N. S. DAS MERCÊS DE CIMA, OURO PRETO

und die grandiose Wallfahrtskirche S. Bom Jesus dos Matosinhos zu Congonhas do Campo mit ihren tempelartig am Berghang angeordneten Stationen und der kühn konzipierten doppelläufigen Treppenanlage, variiert durch barock-theatralische Propheten aus Seifenstein. Diese, wohl die markantesten Kunstschöpfungen Südamerikas, wurden von den Reisenden stets ihrer inbrünstigen Lebendigkeit wegen besonders beachtet; so schrieb der berühmte Saint-Hilaire vor hundert Jahren: „On remarque dans la manière dont elles ont été sculptées quelques choses de large qui prouve dans l'artiste un talent naturel très prononcé." Der brasilianische Kunsthistoriker José Lins do Rego nennt die Propheten Aleijadinhos zutreffend „volkstümliche (folcloricas) Figuren, wie aus den Erzählungen von Trancoso." Mario de Andrade erkennt in deren Wesen gotische, realistische und expressionistische Bestandteile und erinnert mit Recht (dies trifft noch mehr für die Holzplastiken des Meisters zu) an deutsche Gotiker.

CORDOBA, LA CATEDRAL

Neben Aleijadinhos inbrünstiger Religiosität wirkt Valentim wie ein Kleinmeister, der das Minutiöse liebt, mehr dem Anmutigen huldigend. Seine Gartentore, Chafarize (öffentliche Brunnen), gedrehte Säulen und silberne Ampeln sind noch heute der barocke Schmuck des weltzugewandten Rio.

An barocken Bauten weist Rio, die Bundeshauptstadt, außer Valentims Werken die wuchtige, massive Klosterkirche São Bento und die zierlich kokette, auf sanftem Hügel die Bucht Guanabara überragende Gloria des José Cardoso Ramalho auf, deren durch einfache Lisenen straff gegliederte Gestalt bereits vom Geist des Rokoko bestimmt ist; ferner die Candelaria mit belebter, in fünf Portalen sich öffnender Fassade und von Azulejos Türmen mit marmornen Kuppeln.

Die reichste Barockstadt der Tropen ist Sao Salvador da Bahia mit über dreihundert Gotteshäusern, darunter die Matriz do Pilar mit aufgelockerter Giebelverzierung über solider Front und breitem Treppenvorbau, São Francisco mit der ausgedehntesten Azulejo-Täfelung Brasiliens und einer verwirrenden Fülle goldbelegter Innenausstattung sowie das Gotteshaus Ordem Terceira de São Francisco, dessen Vorderfront mit einer detaillierenden Steinhauerarbeit ein urwaldähnliches Chaos bändigt.

Doch nicht nur die Städte — unter anderen noch Pernambuco, Olinda, Diamantina — bergen diese Beispiele des tropischen Barock, auch in der Wildnis (etwa im entfernten Lapa am Rio São Francisco) steht man plötzlich überrascht vor einem reizvollen Bauwerk des

Jesuitenstiles, umgeben von schlanken Palmen. Sie sind mitunter nicht frei von düsterer Melancholie, diese einsamen Kirchen im unbegrenzten Bergland; ja bei der ausgeprägten Himmelsglut mancher Tropenabende wird die europäische Reminiszenz an El Greco und seine asketische Ekstase wach; einige südamerikanische Maler wie der Paraguayer Jaime Bestard oder der Brasilianer Vicente Leite haben diese untergründige Stimmung tropischer Barockkunst in wilder Farbigkeit festgehalten.

Das Barock ist hier bis in die Gegenwart wirksam geblieben, in der kirchlichen Baukunst wie auch im beliebten Landhausstil, der mit mexikanischem Einschlag die brasilianischen Attribute des portugiesischen Jesuitenstils zu neuer Komposition vereint: Azulejos, Seifenstein und Hohlziegel und dazu noch schmiedeeisernes Beiwerk nebst einer aus barockem Geiste empfundenen, mit Statuen und Brunnen belebten Gartenarchitektur. In Ouro Preto aber, der Geburtsstätte des brasilianischen Barock, darf nach den Richtlinien des neuen Staates nur in der alten Manier gebaut werden, um diesem monumento national das würdige Gesicht des Kolonialstils zu erhalten.

Was den Europäer, der hier in erstaunlicher Fülle ausgewogenem Barock begegnet, wohltuend berührt, ist trotz der Andersartigkeit das Verbindende, das im Erbe beruht und das an die Gemeinsamkeit menschheitlicher Ideen und an den im Wandel der Kulturen unverlierbaren, sich stets verjüngenden Geist gemahnt. Freilich, von der musikalischen Beschwingtheit Birnaus oder Weingartens ist hier selten etwas zu spüren; es ist ein übersetztes, exotisches Barock. Für den aber, der heute über den Verlust vieler barocker Zeugnisse in der alten Welt trauert, bietet die Begegnung mit Rio oder Bahia mancherlei Trost und ein beglückendes Wiederfinden.

KIRCHE IN TEGUCICALPA, RIO

CANDIDO PORTINARI, DÁS BEGRÁBNIS (1935)

CANDIDO PORTINARI, DER STURM (1943)

DR. GUSTAV FABER

GRAPHIK IN LATEINAMERIKA

Zu den Abbildungen auf den Seiten 28, 30 und 31

Während die nordamerikanische Graphik kaum von den aus Europa übernommenen Formen abweicht, beweist die graphische Produktion Lateinamerikas ein starkes Eigenleben, das sich aus indianischer Überlieferung, den mannigfaltigen Einwanderungselementen, dem Reichtum tropischer und subtropischer Flora und einem zumal dem mexikanischen Volkscharakter eigenen Hang zu Traum und phantastischer Improvisation entwickelte. Obwohl die Academia de Belas Artes in Mexiko, die Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro und die anderen Kunsthochschulen südlich des Rio Grande einen strengen Akademismus vertreten, wandte sich eine junge Generation, geführt von dem Brasilianer Candido Portinari (gegen dessen Werke Paulistaner Studenten mit Messern vorgingen), dem Mexikaner Roberto Montenegro sowie dem Bolivianer Cecilio Guzman de Rojas, moderneren Anschauungen zu und wies den Weg zu einem eigenen lateinamerikanischen Kunststil. Die Leistungen auf graphischem Gebiet erscheinen uns hierbei noch überzeugender als die der Malerei, die sich nie ganz von den alten Schulprinzipien und vom französischen Impressionismus lösen konnte. Die brasilianische Graphik lebt vorwiegend vom Landschaftsbild, das mit seiner pittoresken Liniensprache geradezu auf Stichel und Radiernadel hindeutet. Percy Lau, der als Knabe aus Peru nach Pernambuco kam, zeichnet sich in seinen Radierungen über das Landleben der Nortistas durch subtile Konturen aus, mit denen er, fast an Schriftzeichen erinnernd, Königspalmen, Zuckerrohrpflanzungen, Bananengewächse, Ochsenkarren, werkende Caboclos und minutiöse Barockkapellen umreißt. Eine starke atmosphärische Eindringlichkeit erreicht Oswaldo Goeldi aus Rio mit großzügig und summarisch komponierten Holzschnitten. Auf die Frühkunst der Indios gehen die zarten, fast hingehauchten Indianergestalten Manoel Santiagos zurück, der seine feinsinnigen „Lendas do Amazonas" mit eigener Hand illustrierte. Paraguay bevorzugt dekorative, fast ornamentale Blätter mit Themen aus dem südamerikanischen Interior („Cinquentas Gravuras Uruquaias" von Leandro Castellanos Balparda). Von den Staaten der Ostküste besitzen Peru und Equador die begabtesten Graphiker; dem Folklore der Hochanden entwachsen sind die in Fellmäntel gehüllten, von Lamaherden umgebenen Indios des Eduardo Kingman aus Quito und der Julia Codesido aus Lima. Argentinien, das trotz seines zivilisatorischen Vorrangs als künstlerische Potenz etwas zurückblieb, kann sich immerhin mit seiner Graphik den Nachbarländern an die Seite stellen; vor allem in Pompeyo Audivert, einem gebürtigen Spanier, erblicken wir einen Holzschneider von eigenem Wuchs. Neben ihm seien der Sozialkritiker Victor L. Rebuffo und der an Nolde gemahnende, am kühnsten in Neuland vorstoßende Demetrio Urruchua genannt. Der vorwiegend statischen Graphik Südamerikas steht der Dynamismus des glutvollen Mittelamerika gegenüber. Hier dominiert Mexiko mit bewegten, geradezu goyesken Kompositionen, anklägerischen Tendenzen und surrealistischen Visionen. Unheimlich und phantastisch mutet der spukhafte „Totentanz" José Chavez Morados an, während Ignacio Aguirre mit der Gebärdesprache seiner aztekischen Figuren Käthe Kollwitz nahekommt. Dem Pazifismus des Francesco Dosamantes glückten Gebilde von Groß'scher Ausdruckskraft. José Clemente Orozco gilt mit seinen Litographien als Meister des seelischen Zwischenreichs; besonders gegenwartsnah sind seine Szenen entfesselter Leidenschaft. So zeigt die lateinamerikanische Graphik in ihren jüngsten Entwicklungen eine bemerkenswerte Eigenart, die auch von nordamerikanischen Kunstexperten gewürdigt wird; Thomas J. Watson, der Präsident der International Business Machines Corporation, anerkannte rückhaltlos den Einfluß, den die südamerikanische Graphik auf die Nordamerikas auszuüben beginnt.

O. GOELDI, BRASILIEN

E. KINGMAN, EQUADOR

P. AUDIVERT, ARGENTINIEN

P. DOSAMANTES, MEXIKO

J. CODESIDO, PERU

I. AGUIRRE, MEXIKO

V. L. REBUFFO, ARGENTINIEN

P. LAU, BRASILIEN

KURT ERDMANN: ZU EINER SASANIDISCHEN SILBERSCHALE

Es ist in Deutschland wenig bekannt geworden, daß sich das historische Interesse in den letzten beiden Jahrzehnten einem Gebiet zugewendet hat, das bis dahin vorwiegend einem kleinen Kreis von Fachleuten bekannt war: der Kunst des iranischen Berglandes. Dabei ist Deutschlands Beitrag nicht unbeachtlich. Einer der Männer, denen die Wissenschaft hier Entscheidendes verdankt, Friedrich Sarre, ist 1945 kurz vor Erreichen seines 80. Lebensjahres in Berlin gestorben. Eine Reihe grundlegender Arbeiten wie Sarres „Denkmäler persischer Baukunst" (1910), Sarre-Herzfelds „Iranische Felsreliefs" (1910), Sarres „Die Kunst des alten Persien" (1923) und Herzfelds „Am Tor von Asien" (1920) sind in Deutschland erschienen, und die temperamentvollen Streitschriften eines Josef Strzygowski haben Wesentliches dazu beigetragen, die Bedeutung Irans als Kulturzentrum erkennen zu lassen. Das alles war auf den engeren Kreis der Fachwissenschaft beschränkt. Die Wendung in die Breite, die sich seitdem vollzogen hat, ist in Deutschland ohne Echo geblieben, ja kaum bemerkt worden.

Diese Wendung begann etwa mit der International Exhibition of Persian Art in London 1931, die zum erstenmal eine umfassende Übersicht über die rund 5000 Jahre iranischer Kunst gab. Die großen Kunstausstellungen des Burlington House stellten seit Jahren das Ereignis des Londoner Winters dar. Diese wurde zur Sensation, denn von der Vielfalt, dem Reichtum und dem Zauber dieser Kunst hatte man nichts geahnt. Ihr folgte 1935 eine Mammutausstellung in Leningrad, die in nicht weniger als 84 Räumen der Ermitage und des Winterpalastes eine Darstellung des russischen Besitzes an iranischer Kunst bot. Verglichen mit diesen beiden Veranstaltungen war die Pariser Ausstellung des Jahres 1938 bescheiden, doch zeigte auch sie, besonders aus dem Besitz der Bibliothèque Nationale, Schönes genug. In Amerika folgte auf eine ganze Reihe kleinerer eine ähnlich repräsentative Schau

1940 in New York, deren 562 Seiten umfassender Katalog erst jetzt nach Deutschland kommt. Diese Ausstellung war das Verdienst des Iranian Institute in New York, das außerdem unter der Leitung seines außerordentlich rührigen Direktors A. U. Pope kurz vor dem Kriege mit den sechs Foliobänden des „Survey of Persian Art" (Oxford University Press, London-New York 1938/39) auf 2800 Seiten und in fast 1500, zum Teil farbigen Tafeln einen eindrucksvollen Überblick über dieses neue Gebiet der Kunstgeschichte gegeben hat.

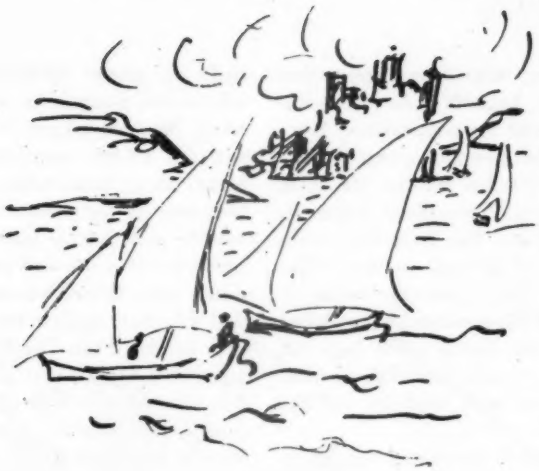
Was zunächst ins Auge fällt, ist der immense Reichtum dieser iranischen Kunst. Eingehenderes Studium enthüllt eine erstaunliche Geschlossenheit, die den Zeitraum von mehr als 5000 Jahren, den die Entwicklung umspannt, trotz aller Vielfalt zur Einheit zusammenfügt. Immer mehr zeichnet sich dabei ab, daß dieses Hochland von Iran, das sich wie ein Bollwerk zwischen die nach dem Mittelmeer orientierten Länder des Nahen Ostens und das eigentliche Zentralasien legt, für den gesamten vorderasiatischen Raum, ja über diesen hinaus für die gesamte alte Welt von China bis zum Atlantischen Ozean vielfach eine wichtige, gelegentlich eine entscheidende Rolle gespielt hat. Die archäologische Erforschung Irans steht in den Anfängen. Nur hier und da, an weit auseinanderliegenden Stellen, in Damghan und Asterabad im Norden, in Kashan im Zentrum, in Nihawend im Nordwesten, in Tepe Musian, Susa, Persepolis im Südwesten, ist die Sonde angesetzt. Die Ergebnisse sind vorläufig. Noch klaffen zwischen den Steinen des Mosaiks große Lücken. Aber es läßt sich doch schon ahnen, wie die Konturen des Bildes einmal verlaufen werden. Wenn sich bestätigt, was heute erst Vermutung und Arbeitshypothese ist, stehen wir vor einer Revolution. Nicht die Gebiete der großen Flußtäler, nicht Mesopotamien, Ägypten, der Pendschab sind die Wiege der menschlichen Kultur, sondern das Bergland. Hier scheint der Mensch zuerst seßhaft geworden zu sein, hier, wo die Botanik die Urheimat des Getreides vermutet, scheint sich jener für die Entwicklung entscheidende Schritt vom Nomadentum zum Bauerntum vollzogen zu haben. Trifft das zu, dann ist es wahrscheinlich, daß auch der zweite kaum weniger wichtige Schritt, der Übergang vom Stein zum Metall als Werkstoff des Gerätes, hier im Bergland, wo die Rohstoffe vorhanden sind, gemacht wurde und nicht im Tiefland, wo sie importiert werden mußten. Es bleibt abzuwarten, wie weit diese Hypothesen sich archäologisch beweisen lassen. Das Material, das heute zur Verfügung steht, legt, vorsichtig gesagt, mindestens den Gedanken nahe, daß wir mit einer solchen Umwertung der überkommenen Werte rechnen müssen. Nicht daß deswegen das bisherige Bild falsch wäre. Die Leistungen der ältesten „Hochkulturen" bleiben ungeschmälert. Erst unter den besonderen Bedingungen der Flußtäler entstehen Stadt und Staat, Schrift und historisches Bewußtsein, monumentale Baukunst und Plastik. Unser Wissen würde sich nur um eine Phase erweitern. Sumer im Westen, Mohenjo Daro im Süden, Anau im Norden wären Ausstrahlungen eines Zentrums und dieses Zentrum läge im Bergland Iran, dessen Kultur selber jenen raschen Aufstieg der Tiefländer nicht oder nur zögernd mitmacht, zähe an der alten Form festhält und so den „Hochkulturen" gegenüber bald rückständig wirkt.

Lange bleibt Iran im Halbdunkel prähistorischer Existenz. Erst mit der zweiten, medisch-persischen Welle indoeuropäischer Einwanderer tritt es in der 1. Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. in das Licht der Geschichte. Das medische Reich (um 678—550 v. Chr.), dessen Sieg über Assyrien das Ende des alten Orients bedeutet, das persische Reich der Achaemeniden (550—330 v. Chr.), mit dem die altorientalische Idee des Weltreiches zum erstenmal Wirklichkeit wird, der Eroberungszug Alexanders des Großen (334—323 v. Chr.), das Wiedererstarken des Ostens unter den Parthern (seit 250 v. Chr.), das parthische Arsakidenreich als Gegenspieler des römischen Imperiums (bis 224 n. Chr.), die Restauration des alten Persertums unter den Sasaniden (224—642 n. Chr.) das sind die großen Etappen dieser Geschichte, an deren Ende äußerlich die Eroberung des Landes durch den Islam (seit 637 n. Chr.) steht, äußerlich, nicht innerlich, denn weder arabische, noch türkische, noch mongolische Fremdherrschaft haben, wie die „Renaissance" des 16. Jahrh. beweist, die kulturelle Eigenart Irans zerstören können. Die bewahrende Kraft des Berglandes bewährt sich immer wieder. Besonders deutlich wird sie in sasanidischer Zeit. Diese letzte Phase der antiken iranischen Entwicklung verdankt ihre Entstehung und Eigenart einer nationalen Reaktion der Persis, durch die Elemente der altiranischen und altorientalischen Vorstellungs- und Formenwelt nachleben bis an die Grenze des frühen Mittelalters. Wie ein erratischer Block aus grauer Vorzeit, so könnte man sagen, ragt

diese sasanidische Kunst in eine Welt hinein, die durch Hellenismus und Christentum grundlegend verändert ist. Sie ist unzeitgemäß im höchsten Maße, darin zum Tode langsamen Erstarrens verurteilt, darin aber auch berufen, die Brücke zu bilden zwischen der lange versunkenen Welt des alten Orients und des alten Irans und der neuen Welt des christlichen und islamischen Mittelalters.

Die abgebildete Silberschale (Abb. 1) illustriert das gut. Sie wurde 1907 auf russischem Boden, in Klimowa (Gouv. Perm) gefunden und mißt 22,5 cm im Durchmesser. Ein aus der gleichen Werkstatt stammendes Stück kam 1936 in Tcherdyne (Ural) zum Vorschein. Beide befinden sich heute in der Eremitage in Leningrad. Beide sind im 4.—5. Jahrh. n. Chr. entstanden und charakteristische Erzeugnisse der reifen sasanidischen Kunst. Gewiß, jene Welle hellenistischen Einflusses, die seit Alexander dem Großen den Vorderen Orient überflutet hat, verleugnet sich nicht. Der Gedanke, die Innenseite eines flachen Gefäßes mit bildlicher Darstellung zu versehen, ist aus dem Westen entlehnt, wenn es dort auch nie zu einer so festen Füllung der Fläche kommt. Der ausstrahlende Blattfries des äußeren Rahmens hat griechische Ahnen. Die fortlaufende Ranke ist eine griechische Erfindung, und die Blüten, die ihre Abzweigungen tragen, zeigen das altorientalische Motiv des Lotos in Aufsicht und Seitenansicht durch den griechischen Akanthos aufgelokkert, wobei allerdings neue Formen von eigenem und wesentlich orientalischem Charakter entstehen. Am deutlichsten wird dieser westliche Einfluß vielleicht bei der in die Fläche zurückprojizierten Dreiviertelansicht des Tierkopfes. Gerade hier aber zeigt sich auch der ganze Abstand. Die westlichen Formen sind nur eine dünne äußere Schicht. Sie sind außerdem so stark assimiliert, daß nur das geschulte Auge sie noch erkennen wird. Der Kern, das Wesen dieser Schale ist orientalisch, genauer iranisch. Dabei ist die eigenartige Mischung von kühler Präzision in der Darstellung des Einzelnen und schwerer, fast düsterer Phantastik im Ausdruck des Ganzen charakteristisch für viele, nicht alle, Arbeiten der sasanidischen Kunst.

Auch wer von der iranischen Vorstellungswelt nichts weiß, wird spüren, daß es sich bei diesem Tier, das so eigenartig steif, ohne jede katzenhafte Weichheit vor einem Baum, oder richtiger vor einer Abstraktion des Begriffes „Baum", über vier Bergkuppen nach rechts schreitet, weder um eine genremäßige Darstellung handeln kann, noch um eine spielerische Ausgeburt menschlicher Phantasie. Hinter dieser Figur steht Wirklichkeit, höhere Wirklichkeit, die aber mit dem Leben des Menschen noch unmittelbar verbunden ist. Diese Bergkuppen mit ihren kleinen Tieren als Füllung sind kein ausschmückendes Beiwerk, dieser Baum ist nicht ein Baum, es ist d e r Baum, und dieses Tier ist d a s Tier. Der kosmologische Gehalt der Darstellung ist unverkennbar: das Tier schreitet vor dem Weltenbaum, der auf dem Weltenberg wächst, es steht „über der Welt". Dabei legt es die Zusammengehörigkeit dieser Schale mit der in Tcherdyne gefundenen nahe, die Darstellung auf den Kult der Fruchtbarkeitsgöttin Anahita zu beziehen. Vorstellungen also, die bis in das 2. Jahrtausend v. Chr. zurückreichen, sind hier im 4. oder 5. Jahrh. n. Chr. noch lebendig. Über einen Zeitraum von zwei Jahrtausenden spannt sich eine Brücke. Und was vom Inhalt gilt, gilt auch von der Form. Sucht man nach Darstellungen, in denen die Figur des Tiers mit einer ähnlich unmittelbar bedrohenden Dämonie gestaltet ist, so wird man sich unter Gleichzeitigem vergeblich umsehen. Eine solche bis zur Unheimlichkeit gesteigerte Intensität in der Schilderung des Tiers gibt es nur in der skythischen Kunst. Das berühmte Goldtier aus Kelermes (Abb. 2) ist darin der nächste Verwandte unserer Schale. Von ihr durch rund 1000 Jahre getrennt, aber mit ihr verbunden durch die gemeinsame Wurzel: Iran.



MAX PECHSTEIN, ZEICHNUNG

MAX PECHSTEIN: AUS DEM PALAU-TAGEBUCH

Sonntag, 6. Sept. 1914

Eiray. Es ist 6 Uhr, und pünktlich sprang der rote Sonnenball über dem Meere hoch.

Wohlige Schauer durchrieseln den Körper, und erwartungsvoll ist die Seele auf den neuen funkelnden Tag gestimmt. Die Tage reihen sich bei dieser Erkundungsfahrt wie Perlen an Hoffnung und Erfüllung.

Bei köstlichster Morgenluft wird das Boot ins Wasser gebracht. Nun noch den Proviant, Süßwasser und das Hausgerät verstaut, und wir schlagen los. Wir kreuzen an den Chogealls, großen dreieckigen Felsenkegeln, vollkommen bewachsen vom Wasser bis zur Spitze, vorbei. Das heutige Ziel ist Malegeok.

Also auf, durchs Riff, ins Meer. Unterwegs sichten wir eine Dugong (Seekuh), welche wir bei ihrem Frühmal in den Seegrasbänken aufgescheucht. Köpfe von Schildkröten tauchen, Luft schnappend, auf und verschwinden wieder. Nun sind wir vorbei an den grünen Zuckertüten, den Chogealles, und haben weiten Blick nach dem Ozean. Wir gleiten jetzt über Korallengärten dem Riffe zu. In sämtlichen Farben sprühen die vielgestaltigen Korallen, und blau, zitronengelb schießen die Fische hindurch.

Die zu überwindende Brandung drängt sich durchs Ohr mehr ins Bewußtsein und zwingt den Blick aufmerksamer nach vorn. Reale Dinge sind zu überwinden. Schnell die schmale Durchfahrt durchs Riff erspäht, wirft ein kurzer Ruderschlag das Boot hinein in die Brandungswelle, zwei kurze pralle Schläge, hoch und tief steigt das Boot, und wir sind glücklich durch und im offenen Wasser.

Kräftig bläst die günstige Morgenbrise in den Segeln, wir machen schnelle Fahrt und sichten bald links ab das heutige Ziel. Es ist 11 Uhr, als wir uns erneut dem Riffe zur hier breiteren Einfahrt nähern, und noch haben wir genügend Tiefwasser, um bis vors Bootshaus zu gelangen. Es liegt versteckt in einem kleinen Kanal unter Palmen. Eine Plattform aus Muschelkalkstein mit Treppen führt zu ihm. Beim Festmachen des Fahrzeuges umkrächzen uns Kraniche und schießt einem blauen Strahle gleich der Eisvogel ins Grün der Dikkichte, höher in der Luft schwebt der weiße Steuermannsvogel mit seinem schönen Lyraschwanz. Erneut nimmt die andere Landschaft die Sinne gefangen. Die Treppe hochsteigend und dem Bootshause zugehend, bemerke ich, daß die Steine des Bodens zum Teil in Reliefs ausgehauen sind, Schildkröten, Fische, Ratten, Hähne und andere Tiere, in schöner Fläche stilisiert. Hierdurch noch neugieriger auf das Bootshaus gemacht, finde ich mich nicht enttäuscht, sondern sehe die vorderen, das Dach tragenden Holzsäulen an der Stirnseite behauen, links eine männliche und rechts eine weibliche Figur darstellend. Starr tragen sie ihre Last und halten Wache, den frechen Räuber zu schrecken.

Noch sehe ich keine Häuser, diese liegen weiter oben am Berge, doch ist unsere Ankunft nicht unbemerkt geblieben. Mit aus tiefer Brust hervorgestoßenen Freudentönen werden wir von den Bewohnern begrüßt, und mit schnellen hilfreichen Händen beladen sie ihren Körper mit unserem Hausrat. Voraneilend weisen sie uns den Weg nach der nächsten Bai. Unterwegs wechseln sie Zurufe mit den am Wege und vor ihren Häusern Stehenden. Blüten im Haar oder Ohr zeigen sie ihre Zähne als lächelnden Willkommengruß. Auf höher gebauter Terrasse liegen zwei schöne große Bags mit reich geschnitzter Stirnseite, es sind ehemalige Gemeinschaftshäuser, und jetzt leerstehend, wird uns das eine zur Herberge.

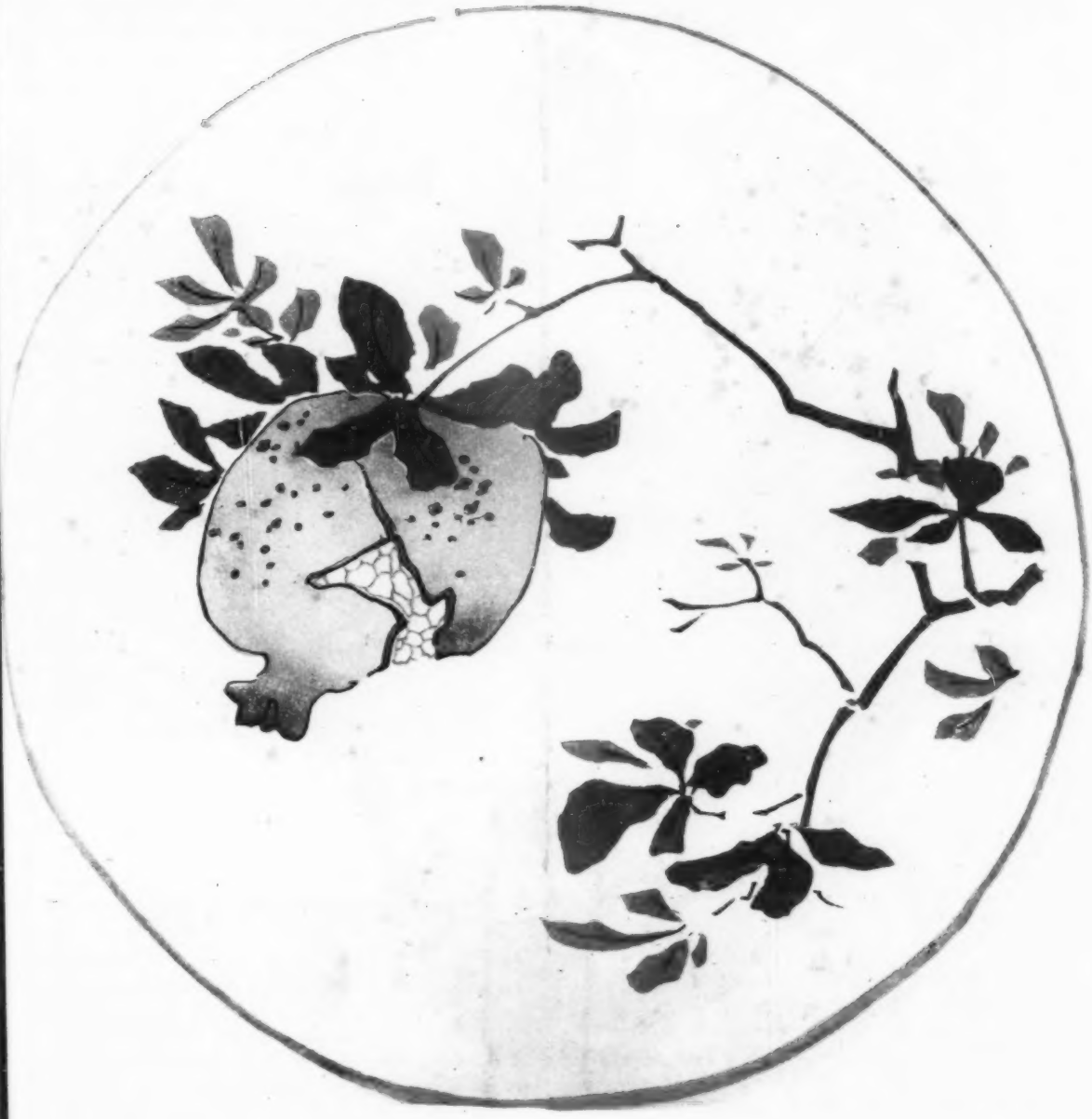
Bei dem Gekicher, Fragen und Antworten der Eingeborenen säubere ich mich und ziehe einen weißen Anzug an, um würdig vor Arklay, dem König von Malegeok, zu erscheinen. Auchell, mein Junge, hat sich auch einen neuen roten Husagar (Leibschurz) umgetan und wird nun mit dem Gastgeschenk für Arklay, Stangentabak und Rum, beladen. Dann machen wir uns auf den Weg, weiter den Berg hinan. Unter mächtigen, großblättrigen, kühlen grünen Schatten spendenden Bäumen gehen wir auf sauber in Ordnung gehaltenen Steinwegen und Treppen zum Ersten von Malegeok.

Oh! Arklay ist ein großer Mann, sein Haus hat sechs Türöffnungen. Die Wände sind aus dem feinsten Material geflochten und das Dach mit den schmalsten Palmblättern gedeckt. Die Grabhügel seiner Vorfahren vor dem Hause sauber in behauenen Steinen zusammengefügt, und auch das abseits stehende Kochhaus macht einen guten Eindruck. Vor der Hausterrasse sind auch genügend Betelpalmen, um größeren Bedarf zu decken. Wir treten näher und wurden erwartet. Würdevoll hocken wir zwei, Arklay und ich, uns auf dem geglätteten Holzboden an eine Türöffnung gegenüber. Im Hintergrunde verharrt respektvoll das Gefolge. Ich warte, bis er die zur Begrüßung nötige Betelnuß fertig macht. Aus seiner neben ihm liegenden Korbtasche holt er Betelnuß, Pfefferblatt und Kalkpulver. Die Nuß wird in zwei Hälften gebrochen, in ein Pfefferblatt geschlagen, nachdem sie vorher noch tüchtig mit Kalkpulver gewürzt worden. Er reicht mir die meine, und jeder schiebt seine Portion in den Mund. Stumm kauen wir, bis der Saft rot gefärbt ist, und ich kann mir Arklay betrachten. Ein kräftiger Kerl mit schönem Brustkasten und sehnigen Gliedern, am Kinn kräuselt sich ein Bart, und im zusammengefaßten Haarschopf steckt ein großer Schmuckkamm. Schmunzelnd haben wir unsere gegenseitige Musterung beendet und den ersten Betel ausgekaut. Arklay winkt Auchell heran, und den Rücken respektvoll gebeugt, tritt er näher heran, um zu dolmetschen.

Nachdem ich die unersättliche Neugier des Völkchens, von der auch Arklay nicht befreit ist, befriedigt habe, treten wir ins Freie und werde ich mit seiner Frau und seinen sechs Söhnen bekannt. Seine Ehehälfte präsentiert sich etwas üppiger mit einem großen Stück Palaugeld um den Hals. Die Söhne entsprechen dem Vater an schöner Gestalt und grinsen alle vergnügt. Arklay läßt von einem mit einem alten gefährlichen Gewehr einen Hahn schießen. Also er ist wirklich ein großer Mann und ebensolches Kind, wie sie ja allzusammen sind. Denn daß er den Hahn schießen ließ, geschah nur, damit ich sah, er besitzt eine Büchse. Ins Haus zurückgekehrt, warten wir, bis die Mahlzeit bereitet ist, der erwähnte Hahn und Tavoklößchen, Brotfruchtklößchen in Kokosnußmilch. Ich teile die Mahlzeit mit Arklay, und die übrigen müssen sich währenddessen respektvoll das Wasser im Munde zusammenlaufen lassen, bis wir fertig sind.

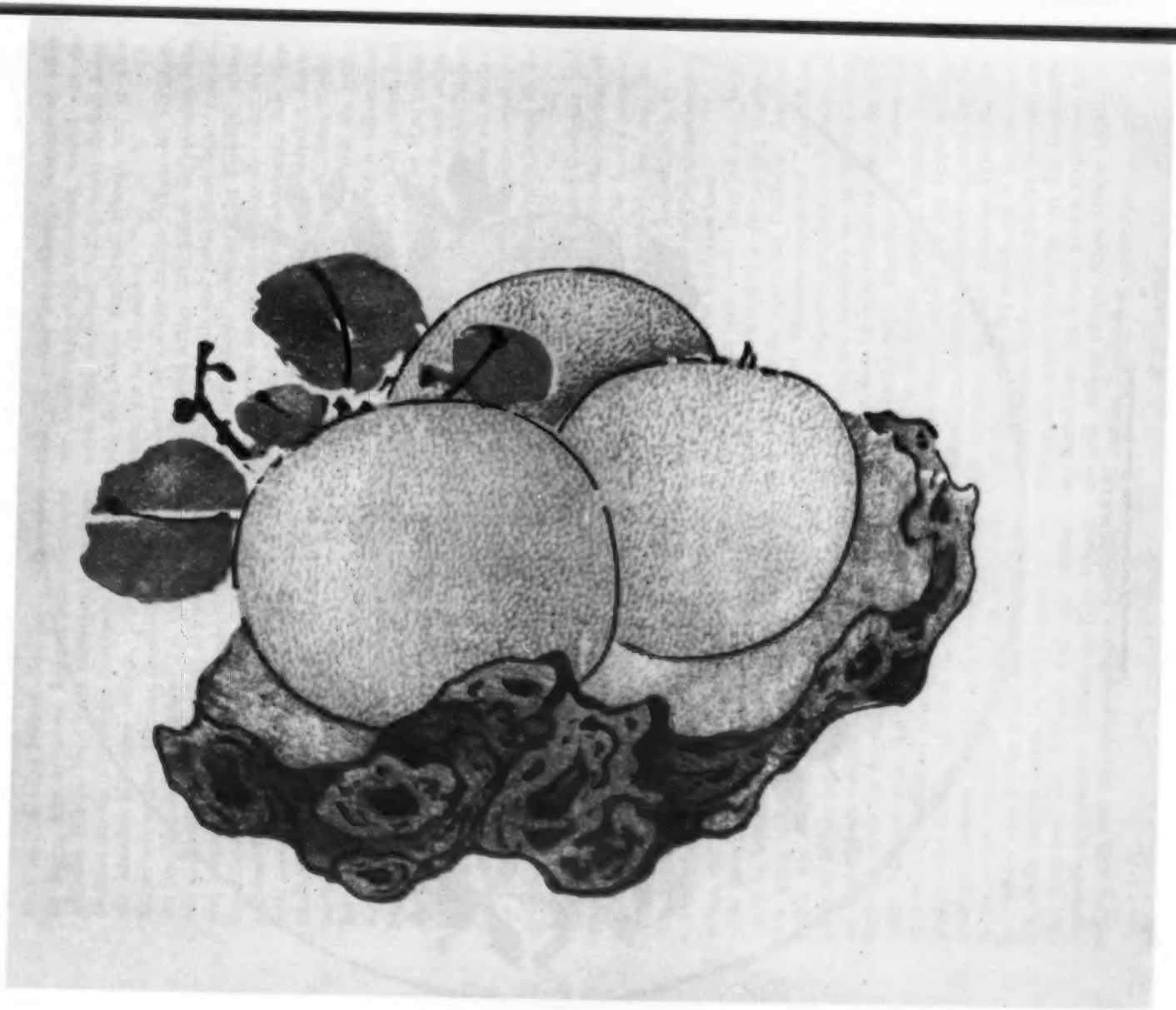
Zum Abschied überreiche ich meine Geschenke und mache ich Arklay mit meinem Wunsche bekannt, am nächsten Tage nach dem weiter im Innern gelegenen Ngardolsee zu gehen. Er verspricht mir, seine sechs Jungen als Führer mitzugeben. Zugleich sollen sie mir aus Bambus an Ort und Stelle ein Floß zusammenschlagen, damit ich auf den See hinaus kann.

Jetzt bummle ich noch durchs Dorf bis zum Abend, und bei dem zur Wohnung gewählten Bag angelangt, sind auch schon die Frauen des Dorfes mit den Gastgeschenken, Fisch, Bananen, Ananas und Tavoklößchen in schönen mit Perlmutter ausgelegten Holzschalen, da. Es girrt, lacht und zwitschert nur so um uns herum, und schwer kann ich mich freimachen, um in der Süßwasser-Bachstelle mein Abendbad zu nehmen. Die Badestelle ist mit Steinen ausgelegt. Bequeme Treppen führen ins Wasser, welches von den Bergen in ineinandergefügten Holzröhren herbeigeleitet wird. Der Abfluß bewässert die tiefer gelegenen Tavofelder. Erfrischt kehre ich ins Bag zurück, und in der nun schnell hereinbrechenden Nacht verliert sich das Gemurmel der Palauer, um abgelöst zu werden von dem Geschnatter der Baumfrösche. Die Matten werden ausgebreitet, und mit noch anfangs offenen Augen träume ich mich in den nächsten Tag hinüber . . . . . .



GRANATAPFEL

(Farbholzschnitt aus der Bildersammlung der Zehnbambushalle)



DUFTORANGEN

Farbholzschnitt aus der Bildersammlung der Zehnbambushalle Nanking 1622/43

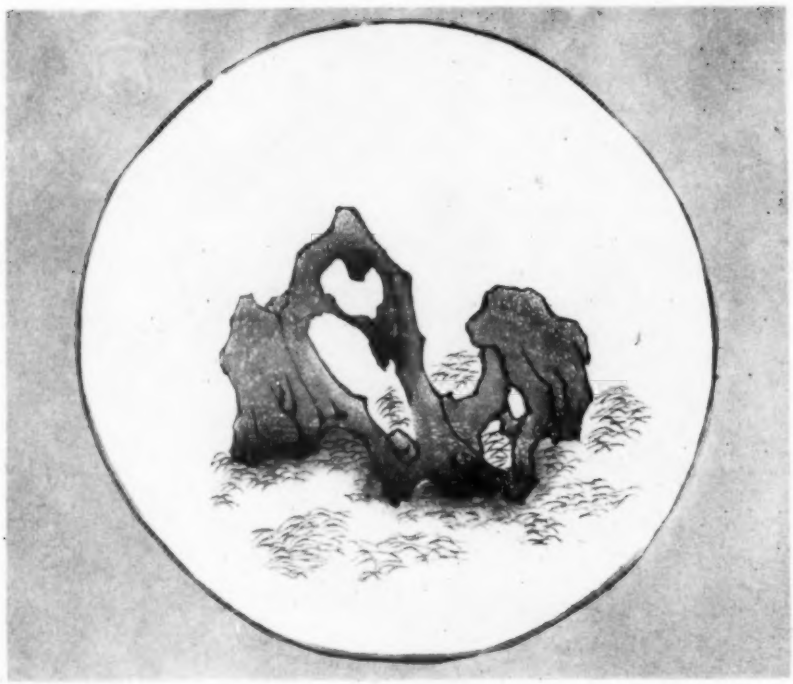
AUS DEM SENFKORNGARTEN

FRANZ WINZINGER

DER CHINESISCHE FARBHOLZSCHNITT

Goethe meint einmal, daß die Natur sich „einen eigenen allumfassenden Sinn" vorbehalte, „den ihr niemand abmerken könne". Vertieft man sich aber in die Werke der klassischen chinesischen Malerei, etwa der Sungzeit, so spürt man, daß dort über die Zufälligkeit der Erscheinung hinaus, Sinn und Wesen der Natur in einfachen und gültigen künstlerischen Zeichen niedergelegt sind.

Der abendländische Mensch ist gewöhnt, der Welt von außen her gegenüberzutreten; sie entsteht gleichsam erst im Spiegel seines individuellen Bewußtseins und deshalb erscheint er weitgehend abgelöst von ihr. Der Ostasiate hat niemals die Schwelle des schroffen Ichbewußtseins, das für europäisches Denken so kennzeichnend ist, ganz überschritten, für ihn wachsen „Himmel und Erde aus dunklen Weibes Schoß" und Lao-tse spricht von dem „mütterlich-unsterblichen Geist der Tiefe", der den Menschen und alles Geschaffene, wie einen göttlichen Atemhauch durchdringe. Der Chinese strebt danach, den Weg — das „Tao" — zu finden, um



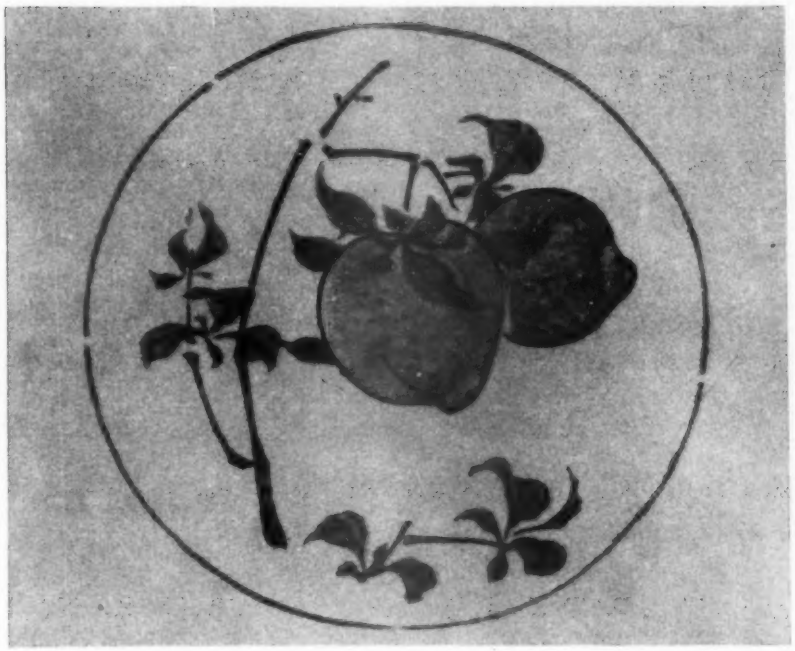
AUS DER ZEHNBAMBUSHALLE

sein eigenes Dasein mit diesem Weltgeist, der in den vielfältigen Erscheinungen der Natur zur Sichtbarkeit drängt, in vollkommenen Einklang zu bringen. Der Weise flieht in die Stille und Einsamkeit, um im Anschauen der unendlichen Weite der Landschaft und in der Versenkung in das geheimnisvolle Leben der unberührten Natur ganz aufzugehen. Diese mystische Schau verbindet sich beim Chinesen aber zugleich mit einer tiefen ästhetisch-künstlerischen Betrachtung der Natur, und gerade dieser innige Zusammenklang des religiösen und künstlerischen Gefühls hat in der klassischen Kunst Chinas, in welcher die Darstellung des Menschen nur eine neue geringe Rolle spielt, Werke von höchster Vollendung hervorgebracht.

Dürers „Akelei" oder seine „Rasenstücke" sind immer schon mit Recht als vollkommene Zeugnisse abendländischer Kunst bewundert worden, aber dort wo Dürer mit unbegreiflicher Augenschärfe und mit der unbestechlichen Sachlichkeit eines Naturwissenschaftlers die Erscheinung ergreift und abbildet, erfaßt der östliche Künstler mit einzigartigem Einfühlungsvermögen zuerst jenes innere Leben der Kreatur, das in gleicher Weise auch ihn selbst erfüllt und mit dem All verbindet.

II.

Obwohl der Bilddruck mit Holzstöcken in mehreren Farben sich in Japan sehr viel umfangreicher entwickelte, ist er doch ursprünglich eine chinesische Erfindung. Schwarzdrucke von Holztafeln, etwa unseren Blockbüchern des 15. Jahrhunderts vergleichbar, gibt es in China schon aus der T'angzeit (618—907) und das erste vielfarbige Buch soll schon um 1580 gedruckt worden sein. Der eigentliche farbige Holzschnitt entfaltet sich aber erst als späteste Blüte der Mingzeit im 17. Jahrhundert und seltsamerweise bleibt er auf zwei große vielteilige Werke beschränkt, die in Nanking, der alten „Südlichen Hauptstadt", erschienen. Diese wurden in unveränderter Form immer wieder bis ins



AUS DER ZEHNBAMBUSHALLE

19. Jahrhundert neu aufgelegt oder nachgeschnitten. Alles, was daneben an farbigen Drucken in China entstand, ist fast ohne Bedeutung. Das ältere der beiden Werke, die „Sammlung der Zehnbambushalle in Wort und Bild" (Shi-chu-chai shu-hua-tse) entstand 1622—27 und seine acht Teile zeichnen sich durch eine große künstlerische Einheitlichkeit aus. Erst fünfzig Jahre später — 1679 — erschien der erste Teil des anderen großen Werkes, das sich „Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten" (Chieh-tse-yuan-hua-chuan) nannte. Zwei weitere Teile folgten 1701, aber erst 1818 wurde das Werk mit einem vierten Teil in Schwarzdruck abgeschlossen. Jeder der vielen Teile der „Zehnbambushalle" und des „Senfkorngartens" setzt sich wieder aus einzelnen kleinen Bändchen zusammen und, wie gesagt, alle wurden mehrmals nachgedruckt. Es ist nun aber durchaus nicht so, daß die frühesten Drucke die besten sind; so ziehen viele Kenner die zweite Ausgabe des „Senfkorngartens", die mit neugeschnittenen Platten unter Chien-lung 1782 erschien, den ersten Drucken vor, während die dritte Ausgabe, die kaum zwanzig Jahre später folgte, ziemlich minderwertig ist. Das Sammeln chinesischer Farbdrucke, die im Vergleich zu den Japanholzschnitten von größter Seltenheit sind, erfordert deshalb ein besonders hochentwickeltes künstlerisches Wertgefühl.

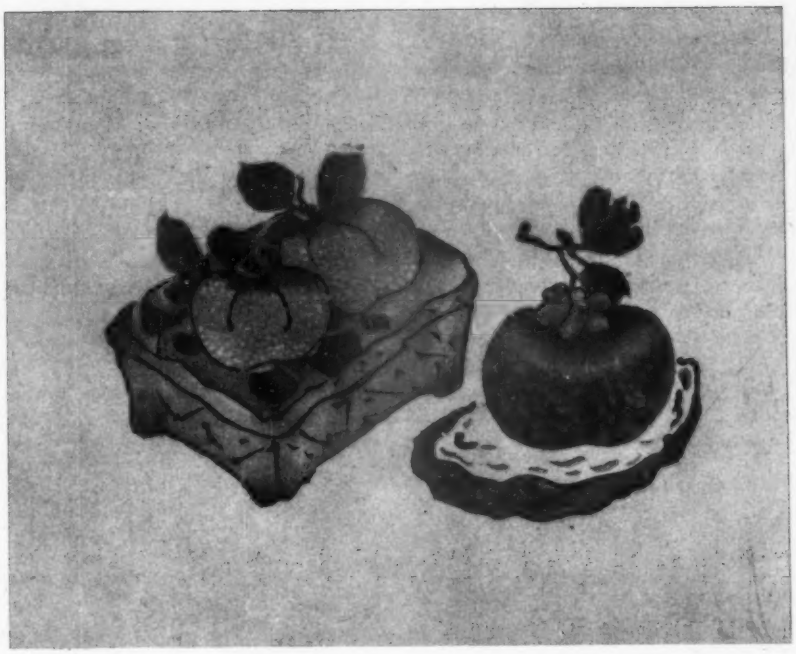
In der Einleitung zur „Zehnbambushalle" heißt es zwar, daß die Blätter zur „Erlustierung" der „Einsamen und Dichter" geschaffen seien, aber die Hauptaufgabe ist in beiden Werken eine lehrhafte. Es sind Anleitungen für Laien zum Erlernen der Malerei, und in China, wo es manchem Kaiser als höchster Ruhm angerechnet wird, daß er ein guter Kalligraph oder Maler war, ist ein edler künstlerischer Dilettantismus geradezu das Kennzeichen jeder wahrhaften Bildung. Die Werke bestehen jeweils aus einem Text mit technischen Anweisungen — z. B. über die Herstellung der Farben oder über die Handhabung des Pinsels, dann

AUS DER ZEHNBAMBUSHALLE

folgen einfache Vorlagen, in denen die einzelnen Elemente des Bildes, z. B. Berge, Bäume, Gräser, Felsen, Blüten oder Vögel in allen möglichen Einzelstücken dargeboten werden. Diese Teile verbinden sich fortschreitend zu immer reicheren Gebilden, die zuletzt zu den Meisterwerken großer klassischer Maler hinführen, die gleichsam als Anwendungsbeispiele das Werk krönen. Vielfach sind diese Bilder noch mit einem Gedicht und dem roten Stempel des Dichters versehen, während die Namen der Meister, deren Werke als Vorbilder dienten, in einem Inhaltsverzeichnis aufgeführt werden.

III.

Gerade diese Nachbildungen klassischer Gemälde sind es, die den Ruhm des chinesischen Farbendrucks ausmachen. Es fehlt ihnen vollkommen jene ängstliche Genauigkeit und peinliche Unselbständigkeit, welche die Kopie so widerwärtig macht. Die großen Vorbilder sind so frei mit den schlichten, ja primitiven Mitteln des Holzschnittes nachgeschaffen, daß diese Blätter wie ganz selbständige Kunstwerke wirken. Über ihnen liegt ein wunderbarer Hauch von Frische und dabei sind sie das Ergebnis der Zusammenarbeit eines Malers, Holzschneiders und Druckers. Während aber sonst der Drucker in der Graphik meistens nur eine untergeordnete Rolle spielt, ist hier seinen Fähigkeiten der weiteste Spielraum dargeboten. Sein Geschmack in der Wahl der Farben oder in der Anordnung einzelner beweglicher Druckstockteile, z. B. bei den Bambusblättern, sowie seine technische Fertigkeit in der Erzeugung malerischer Feinheiten, bestimmen weitgehend den künstlerischen Eindruck. Auch bei Abdrücken der gleichen Holzstöcke gleicht kein Blatt dem anderen und besonders die Farbgebung ist oft denkbar verschieden. Der Drucker verfährt mit einer erstaunlichen Sorglosigkeit, so daß Fehldrucke gar nicht selten vorkommen. Aber gerade diese Unbefangenheit und die



AUS DER ZEHNBAMBUSHALLE

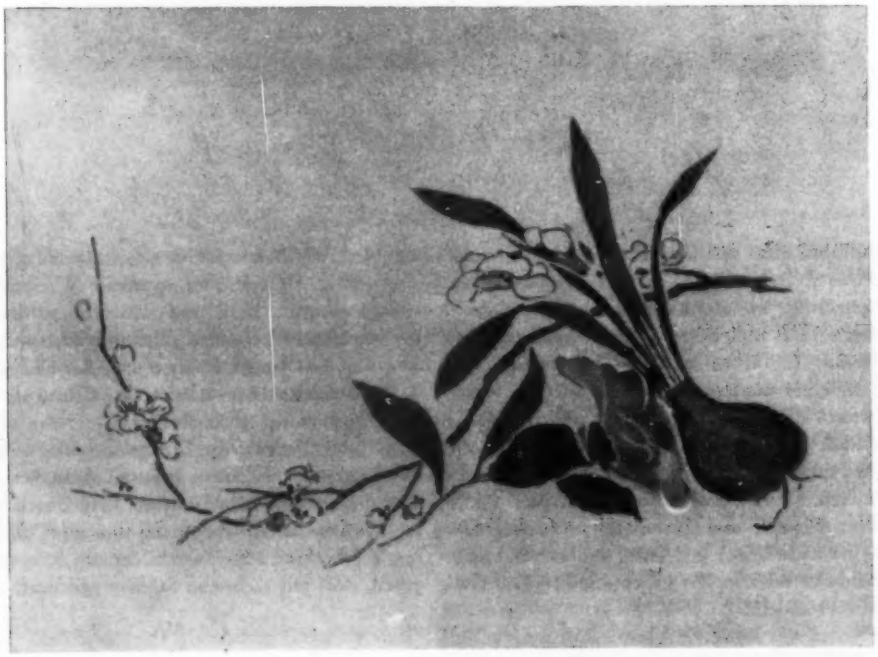
tausend Zufälligkeiten verleihen diesen Blättern einen ganz besonderen Reiz. Es ist im höchsten Maße bewunderungswürdig, wie die unendlich zarten und weichen Tonwerte eines klassischen Tuschbildes durch verschieden starkes Einfärben wiedergegeben sind, oder wie der Duft eines verschwimmenden farbigen Aquarellbildes hier vollkommen erhalten ist. Mit den einfachsten Mitteln sind feinste malerische Übergänge vom zartesten, durchsichtigsten Grau bis zu tiefstem samtigen Schwarz erreicht und das Wunderbare dabei ist, daß diese farbigen Flecken und Tönungen auf unbegreifliche Weise stärkstes Leben gewinnen und sich in Licht, Raum, Nebeldunst oder in das geheimnivolle Fluidum des Geistes verwandeln.

Alle Einzelheiten des Druckverfahrens sind noch nicht eindeutig geklärt, doch sind die eingefärbten Holzstöcke offensichtlich wie große Stempel auf das darunterliegende sehr dünne und stark saugende Papier abgedruckt, und es ist möglich, daß sie teilweise mit feinem Stoff überzogen waren, um saftige Abdrücke und weiche Ränder zu erzielen. Wahrscheinlich ist manchmal auch das Papier vorher an bestimmten Stellen angefeuchtet worden, und möglicherweise wurden, wie bei der grauen Umrandung der Chrysanthemenblüten Schablonen verwendet. Die Blätter der frühesten Ausgaben sind auch stellenweise mit dem Pinsel ausgemalt — z. B. der grüne Stengel der Magnolienblüte, — ein Blatt, das übrigens in späteren Ausgaben mit einem Gedicht versehen ist. Für jede Farbe ist natürlich ein eigener Druckstock notwendig und auch die Graublätter, welche klassische Tuschbilder der Sungzeit wiedergeben, sind mit mehreren Stöcken gedruckt.

IV.

Neben der feierlichen Größe der frühen Sakrattbronzen oder neben dem königlichen Glanz und Reichtum der chinesischen Keramik, sind diese einfachen Farbdrucke gewiß die schlichtesten Zeugnisse der uralten Kunst

Chinas. Trotzdem gehören sie zum Köstlichsten, was der Ferne Osten hervorbrachte, denn in ihnen wird neben einem lebendigen Naturgefühl, das als Ausdruck abgeklärter Menschlichkeit tief ergreift, auch die ganze Fülle einer jahrtausendealten künstlerischen Kultur sichtbar. Diesem Erbe entstammt jene unbegreifliche Sicherheit, mit der die wenig klaren und ungebrochenen Farben sich zu reinen Klängen zusammenfügen, oder die Flächen sich in vollendeter Harmonie aufteilen. Durch die unausgesetzte Übung des Schreibens mit dem Pinsel ist die Ausdrucksfähigkeit der Linie bis zur letzten Möglichkeit gesteigert. Es ist erstaunlich, wie die herrliche, ausdrucksvolle Schrift, die im Bildaufbau oft eine bedeutende Rolle spielt, sich in ihrer Gebärde jeweils dem besonderen Wesen des dargestellten Gegenstandes anpaßt. Dabei ist aber auch gerade das Stoffliche der Dinge — das Rauhe der Chrysanthemenblätter, das unberührbar Zarte einer kaum entfalteten Blüte oder das Harte und Holzige eines Stengels — unübertroffen wiedergegeben. Manchmal glaubt man das leise Rascheln des Windes im trocknen Bambuslaub zu hören und in der herben Einfachheit mancher Blätter offenbart sich eine Größe der Natur-Anschauung, der man in der europäischen Kunst kaum begegnet. Diese großen sicheren Pinselzüge sind die unverwischbaren Spuren einer flüchtigen schöpferischen Hand, deren Bewegung mit dem Lebensrhythmus in der Natur in vollkommenem Einklang steht. Es ist eine großartige Bilderschrift, die sich immer wieder, im gleichen Duktus, in wirkliche Schriftzeichen verwandelt, in jene schönen, geheimnisträchtigen und uralten Sinnbilder, die der menschliche Geist als dauernde Zeichen für die vergängliche Wirklichkeit erfand.



AUS DEM SENFKORNGARTEN

(1679—1701)

AUS DER ZEHNBAMBUSHALLE

AMERIKANISCHE VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE OSTASIENS

Die begeisterte Aufnahme, die eine Auswahl der besten europäischen Gemälde der Berliner Museen — immerhin nur eine Auswahl, nicht die besten, die auszuwählen in der Tat nicht leicht gewesen wäre — in den Vereinigten Staaten gefunden hat, beweist wieder einmal den Amerikanern, die es sehr gut wußten, und den Europäern, die sich manche Illusionen darüber machten, daß das Beste der älteren Kunst Europas auch heute noch in Europa ist. Was die alten fürstlichen Sammlungen, was die Säkularisation geistlicher Stifter, was die Sammelarbeit der Museen im 19. Jahrhundert in den europäischen Museen vereinigt haben, ist im 20. Jahrhundert der größten Sammelleidenschaft selbst im Bunde mit der feinsten Kennerschaft und unbegrenzten materiellen Mitteln unerreichbar. Was aber später kam, die großen Meister des französischen Impressionismus z. B., die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts in den deutschen Museen nur nach schweren Kämpfen, in den französischen überhaupt nicht zugelassen wurden, müssen wir heute eher in Amerika suchen als in unseren eigenen Sammlungen. Das gilt auch von der Kunst Ostasiens, die in ihren Hauptleistungen — zu denen das Porzellan nicht gehört — erst in den neunziger Jahren bekannt wurde. Auf diesem Gebiete stehen die amerikanischen Sammlungen hoch über den europäischen, und es wäre nicht nur ungerecht, sondern einfach unwahr, wenn wir in der üblichen bequemen Art uns mit dem größeren amerikanischen Geldbeutel entschuldigen wollten. Die Amerikaner sind einfach weitsichtiger gewesen und uns Europäern voraufgegangen. Männer wie Fenollosa, Bigelow und Denman Ross in Boston, Havemeyer in New York u. a. haben mit Geschmack und Verständnis ostasiatische Kunstwerke gesammelt, als selbst die Pariser noch der ostasiatischen Halbwelt nachliefen, und Boston darf den Ruhm in Anspruch nehmen, das erste Museum ostasiatischer Kunst außerhalb Ostasiens geschaffen zu haben, das diesen Namen verdient und von Anfang an verdiente. Im 20. Jahrhundert, als sich China wirklich öffnete, hat allerdings auch der Dollar seine Zauberkraft bewährt und die europäischen Mitbewerber aus dem Felde geschlagen. Aber es ist keineswegs der Dollar allein, der Amerika seinen Vorrang gesichert hat. Die literarische Auswertung ihrer Schätze haben die Amerikaner allerdings lange Zeit Fremden oder Neubürgern überlassen, obwohl Männer wie Lodge und viele andere mindestens ebenso berufen waren. In den letzten zehn Jahren, etwa seit Anfang des 2. Weltkrieges, hat sich auch das gründlich geändert. Das lehren

schon die wenigen Veröffentlichungen, die ein glücklicher Zufall nach Deutschland verschlagen hat, und über die hier berichtet werden soll.[1]

Ganz zu Beginn des Krieges muß Henderson's und Ledoux's Werk über Sharaku erschienen sein.[2] Sharaku ist eins der merkwürdigsten Phänomene der Kunstgeschichte. Was mühselige Forschung bis heute über ihn festgestellt hat, läßt sich in wenigen Zeilen sagen: Toshusai Sharaku, mit bürgerlichem Namen Saito Jurobei oder Jirobei, war No-Spieler in Diensten der Fürsten Hachisuka, in deren Samuraiquartieren zu Edo (Tokyo) er wohnte, 1825 trat er noch auf. In der Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts schuf er Schauspielerporträts, die nach einigen mißfielen, nach anderen recht gut waren, und einige Bilder von Ringern. Das ist alles. In Japan war er so wenig bekannt, daß ihn die 1900 erschienene amtliche Geschichte der japanischen Kunst und sogar das japanische Hauptwerk über die Holzschnittmeister (1904—05) nicht einmal nennt. In Europa, namentlich in Paris, wurde er eifrig gesammelt und verhältnismäßig hoch bezahlt, ohne daß man sich den Kopf über ihn zerbrach. Dann aber entdeckte ihn ein deutscher Pastor, veröffentlichte ein dickes Buch über ihn, das aus fünf Zeilen einen Roman machte,— und die Japaner wurden aufmerksam. Eine kleine Bibliothek wurde über ihn zusammengeschrieben, und die Preise für Sharakus Blätter stiegen zu phantastischen Höhen, auf denen sie sich bis heute behauptet haben. Fritz Rumpf schien dann in seinem „Sharaku" von 1932 das letzte Wort über den Meister gesagt zu haben, fand aber bald viel neues Material, das er dem bekannten New Yorker Holzschnittsammler Ledoux bereitwillig zur Verfügung stellte. Es ist in vorliegendem Buche mitverwertet worden, das eine Wanderausstellung von Werken des Sharaku begleiten sollte — und das Phänomen Sharaku noch phänomenaler macht. Nach Rumpf tritt er im Frühling 1793 aus dem Nichts heraus, überschüttet uns mit rd. 150 Meisterwerken und tritt im Sommer 1796 in das Nichts zurück. Nach Henderson und Ledoux preßt sich die Zeit dieses immerhin stattlichen Werkes, zu dem unzweifelhaft noch einige verlorene hinzutreten, auf rund 300 Tage, nicht ganz ein Jahr zusammen! Auch das eine nicht sicher datierbare Blatt fällt ohne jeden Zweifel in diesen Zeitraum. Ähnliches hat es in der Kunstgeschichte nicht gegeben. Wir kennen Künstler unius operis wie den Glykon, den Meister der farnesischen Herakles, aber wir wissen ganz genau, daß es nur der Zufall der Erhaltung ist, der uns von ihm nicht mehr als dieses eine Werk schenkte. Daß ein Meister, der immerhin mindestens fünfzig Jahre — von mindestens etwa 1775 bis mindestens 1825 — gelebt hat, nur 300 Tage lang künstlerisch tätig war und in dieser Zeit jeden zweiten Tag ein hervorragendes Werk, dann aber 30 Jahre lang nichts hervorbrachte, obwohl er als No-Spieler geistig und körperlich völlig frisch gewesen sein muß — dieses ist in der Tat noch nicht dagewesen. Man kann es Kurth, der außer dem Holzschnitt von Leben und Geschichte Japans sehr wenig kannte, nicht verübeln, daß er Sharaku in seinem Kriminalroman so rasch wie möglich aus dem Leben schaffte — daß er 1825 noch lebte, konnte er damals nicht wissen. Im Grunde ist die Lösung des Problems wohl ziemlich einfach und durchaus nicht ohne Parallele in der japanischen Kunstgeschichte. Sharakus Feudalherr, wahrscheinlicher noch einer seiner Beamten, brauchte es nur nicht gern zu sehen, daß einer der Bediensteten des Hauses Schauspielerbildnisse entwarf — und mit der Herrlichkeit war es aus. Daß die Schauspieler damals besonders verachtet gewesen seien, ist Legende, und die Schauspielerzeichner waren es noch weniger, hatte doch der oberste von ihnen, Toyokuni I, einen Fürsten zum Schüler. Beides war aber eine bürgerliche Hantierung wie Fischhandel oder Hotelbetrieb, und es wäre ebensowenig verwunderlich, wenn ein steifer Geheimrat Sharaku 1795 eine solche Betätigung verboten hätte, wie wenn 1910 einem Leutnant der Betrieb einer Zigarrenhandlung verboten worden wäre. Die auch von den Vf. vertretene Meinung, daß Sharaku, der Aristokrat, die pöbelhafte Schauspielergesellschaft gröblich verhöhnt habe, halte ich für völlig verfehlt. Ein kleiner Samurai, und mehr war ein beliebiger No-Spieler nicht, war so wenig ein Aristokrat wie ein Feldwebel oder ein Gerichtsvollzieher, meist aber ein blutarmer Teufel, der froh war, wenn er und seine Familie täglich ihre Reisschüssel füllen konnten. Die meisten Schauspieler, die zum Teil ein für damalige Verhältnisse ungeheures Einkommen, das zweihundertfache und mehr eines Samuraieinkommens, hatten und wie Fürsten lebten, hätten jedenfalls nicht mit ihnen getauscht. Die angeblichen Karikaturen sind denn auch durchaus keine Karikaturen. Sie übertreiben den Rollenausdruck sicher nicht mehr, als den Schauspielern recht war, weniger als manche Blätter von Shunei oder Toyokuni, und die Schauspieler werden sich ihretwegen schwerlich aufgeregt haben. Was sie künstlerisch bedeuteten, haben damals nur einige japanische Sammler erkannt, die mehrere Drucke mit Aufschriften versehen haben. Das Buch der Herren Henderson und Ledoux setzt dem Meister nun das schönste Denkmal. Es gibt nicht nur die ausgestellten Drucke wieder, sondern, wie der Titel sagt, die sämtlichen „surviving works", was leider etwas eng genommen wird, da die Ringerzeichnungen, die bei dem großen Erdbeben von 1923 zugrunde gingen, weggeblieben sind. Sie „überleben" wenigstens in Photographien und hätten daher ebensogut Aufnahme verdient wie die Blätter, deren Verbleib unbekannt ist und die daher ebenfalls nach alten Vorlagen reproduziert werden mußten. Die sämtlichen Blätter der Ausstellung sind neu aufgenommen und ihre Wiedergaben genügen allen Ansprüchen, die fremden — nur 38 — Aufnahmen lassen z. T. keine sehr guten Resultate zu. Die Drucke sind nach den Dramen geordnet, die sie illustrieren und nach deren Aufführungen sie sich datieren lassen, der Text ist mit der größten Sorgfalt gearbeitet, beruht aber im wesentlichen auf den Vorarbeiten Fritz Rumpfs und der beiden japanischen Theaterhistoriker Ihara und Kimura, wie in der Vorrede dankbar anerkannt wird. Die Vf. kommen aber, indem sie das Werk des Meisters in nur zehn japanischen Monden ablaufen lassen, zu wesentlich anderen Ergebnissen wie Rumpf. Im ganzen scheinen sie unanfechtbar, nur die Zusammenstellung der Drei- und Mehrblätter läßt hier und da einige Zweifel und bedarf wohl noch einer Nachprüfung. Sechs Blätter, die Rumpf noch nicht kennt, bereichern das Werk des Meisters nicht unwesentlich; an ihrer Echtheit ist nicht zu zweifeln. Dagegen sehe ich den Holzschnitt Nr. 136 mit der Darstellung des Tanzes Momijigari, den auch Rumpf Sharaku zuschreibt, mit erheblichem Mißtrauen an, und von den beiden gemalten Fächern, die ihm mit begründetem Zweifel zugeteilt werden, halte ich nur den ersten mit den Vf. für possible, den zweiten aber für durchaus unmöglich. Abgeschlossen ist die Arbeit an Sharaku auch mit diesem vortrefflichen Werke nicht. Aber wesentlich weiterkommen werden wir schwerlich.

Von den überreichen ostasiatischen Beständen der amerikanischen Museen ist bisher außer gelegentlich in ihren Mitteilungsblättern noch sehr wenig veröffentlicht worden. Diese Lücke beginnt sich zu schließen. So widmet Alan Priest der großartigen Sammlung chinesischer Skulp-

HIROSHIGE, LANDSCHAFT MIT BRÜCKE

(Farbholzschnitt, XIX. Jahrhundert)

吉原
不二の景
清洲の原

turen im New Yorker Metropolitan Museum ein ausgezeichnetes Werk.[3] Es gibt sogar wesentlich mehr als der Titel verspricht, denn dem Hauptteil, der den Besitz des Museums behandelt, geht noch eine kurze Geschichte der chinesischen Plastik vorauf und ihm folgt eine sehr lehrreiche Übersicht über ihre Hauptwerke auch außerhalb des Museums mit Quellennachweisen und hier und da ausführlichen Würdigungen. Die historische Einleitung muß sich mit ihren neun Seiten naturgemäß auf knappe Andeutungen beschränken, zeichnet aber die Hauptentwicklungslinien wenigstens der buddhistischen Bildnerei sehr gut, während die nichtbuddhistische Plastik, die nach dem Erstarken des Buddhismus zwar auch in den Bann der buddhistischen Kunst gerät, die chinesische Art aber doch reiner bewahrt, etwas zu kurz kommt. In der klassischen Zeit, etwa vom 5. bis zum 8. Jahrhundert, führt uns die enorme Zahl datierter oder sicher datierbarer Bildwerke einen kaum zu verfehlenden Weg. Gegen Ende der T'ang aber reißt der Ariadnefaden ab, und je weiter die Sprünge von datiertem zu datiertem Werke werden, um so weiter gehen auch die Urteile der Kunsthistoriker auseinander. Der Verfasser widmet daher der jüngeren Plastik, deren künstlerischer Wert es nicht immer verdient, mit Recht einen verhältnismäßig breiten Raum, wird aber, fürchte ich, bei manchen Formklaubern für seine Zeitbestimmungen ebensowenig Zustimmung finden, wie für seine — nach meiner Meinung sehr berechtigte — Skepsis gegenüber der sog. Nomadenkunst. China hat ihr sicher sehr viel mehr gegeben als von ihr empfangen. Daß sich dagegen die Mittelmeerkunst in der Han-Zeit auch in China sehr fühlbar macht, scheint mir kaum noch „debatable" (S. 12). Überhaupt geht die Vorsicht des Verfassers gelegentlich reichlich weit. Daß der Buddhismus (spätestens) im ersten Jahrhundert nach Christus in China Aufnahme fand, ist nicht nur „said" (S. 14), sondern so sicher wie daß die Schlacht bei Gettysburg 1863 geschlagen wurde, und er muß bis zur Wei-Dynastie doch sehr erhebliche Fortschritte gemacht haben, denn als die Wei zur Macht kommen, ist Nord- und Südchina buddhistisch. „Important monuments" hat er uns damals allerdings nicht hinterlassen. Über andere kleine Meinungsverschiedenheiten schweige ich. Nur daß das Shui-hu-ch'uan (S. 13, n. 8), das Pearl Buck unter dem grausig ironischen Titel „All Men are Brothers" übersetzt hat, in Wahrheit eins der furchtbarsten Zeugnisse menschlicher Perversion, das Massenschlächtereien von Frauen und Kindern und die teuflischsten Folterungen als harmlose Späßchen belächelt, nicht in der Zeit der Drei Reiche, sondern unter Hui Tsung, also den Sung, „spielt", kann ich nicht unterdrücken. Der Hauptteil, der „Catalogue", beschreibt knapp und sachlich mit reichlichen Quellenangaben die 76 Bildwerke des Museums von der Han- bis zur Ming-Zeit, die auf den Tafeln z. T. in sehr lehrreichen Einzelaufnahmen erscheinen, und würdigt sie feinsinnig sowohl künstlerisch wie geschichtlich. Über die eine oder andere Datierung wird man mit dem Verfasser streiten können, sein Urteil hier zu günstig, dort zu ungünstig finden, auch wohl kleine Versehen entdecken. Die Sieben Buddha der Nr. 7 u. ö. sind z. B. nur die Buddha der Vergangenheit, denen sich Maitreya als Buddha der Zukunft und als achter, nicht als siebenter, anschließt, die Gestalten unter dem Amitabha der Nr. 33 haben sicher mit dem Treffen von Shakya und Prabhutaratna nichts zu tun, sondern deuten nur das himmlische Reich des Buddha an, die Lackplastik ist nach dem Zeugnis der Chinesen selbst nicht von ihnen erfunden worden (Nr. 41) und die S. 45 nach Werner abgedruckte Liste der Lokapala enthält einige schwere Fehler. Dem Werte des Textes tun diese Belanglosigkeiten keinen Eintrag. Die Abbildungen sind größtenteils einfach vorzüglich, einige ein wenig auf Effekt zurechtgemacht (die „malerischen" Schatten!), ein oder zwei mißraten (Tf. VIII und LXV, wo das Licht die Formen wegfrißt). Einzelnes aus dieser Fülle von Meisterwerken hervorzuheben, ist unmöglich. Nur den beiden unglaublichen Löwenköpfen Tf. VI und VII sei ein Wort der Huldigung gewidmet — das ist China in all seiner Größe! Besonderen Dank verdient, daß der Verfasser gerade die jüngere, stark umkämpfte Plastik, vor allem die Holzbildnerei, die er z. T. früher datiert als bisher üblich, in zahlreichen Tafeln zu Worte kommen läßt. Der in Berlin mit einigem Mißtrauen betrachtete große Bronzebodhisattva, früher bei Otto Burchard, dessen Inschrift jetzt 477 datiert wird, übrigens die unzweideutige Nachbildung eines Holzoriginals, bleibt ein wenig im Halbschatten, während die vielfach angezweifelte merkwürdige Holzgruppe vier adossierter Bodhisattva jetzt wohlwollend, wenn auch mit leichten Bedenken, der Sui-Zeit zugeteilt wird. Die berühmten Lohan von I-chou, wegen deren sich einst die Welt — auch ich — erheblich aufgeregt hat, sinken dagegen in die frühe Ming-Zeit hinab — die sehr plausible Theorie Reidemeisters, der sie der Zeit der Liao (um 1000) zuweist, ist dem Verfasser anscheinend nicht bekannt. Den Schluß des Buches macht die nützliche Übersicht der „Select Monuments", die besonders ausführlich die points de repère der großen Höhlentempel behandelt, eine ausführliche Bibliographie und, o Wunder!, ein wirklich brauchbares Register, für das man dem Verfasser besonders dankbar sein muß.

Ebenso reich wie die Plastik ist die Bronzekunst Chinas in den amerikanischen Sammlungen vertreten. Sie trat erst im 20. Jahrhundert, eigentlich sogar erst nach dem ersten Weltkriege in den Bereich der westlichen Welt, als das wirtschaftlich zerrüttete Europa im Kampfe um die bitteren Notwendigkeiten des Lebens alles andere vergaß, und den Vereinigten Staaten das Feld überließ. Miß Buckingham, deren inzwischen dem Art Institute in Chicago zugefallene Sammlung Charles Fabens Kelley und Ch'en Meng-chia in einem schönen Buche[4] beschreiben, erwarb ihre erste chinesische Bronze 1925, heute ist ihre Sammlung, wenn auch nicht besonders umfangreich, eine der erlesensten der Welt, und sie wird, dank dem von Miß Buckingham hinterlassenen Fonds und Kelleys, des Kurators der orientalischen Abteilung, ausgezeichneter Kennerschaft, ihren Rang nicht nur behaupten, sondern noch verbessern. Die Veröffentlichung gibt 37 große, 9 kleine Bronzen und 2 Spiegel einfach unübertrefflich wieder, zum Teil in mehreren Ansichten, als wenn man sie in der Hand hielte. Der begleitende Text würdigt sie vor allem als Kunstwerke mit dem feinen Gefühl für das Wesentliche, das des ersten Verfassers Veröffentlichungen immer auszeichnet. Sie gehören in der Tat fast durchweg zu den besten ihrer Gattung, einige sind von einer Gewalt der Form und einer Kraft dämonischen Ausdrucks, wie sie selbst diesem grandiosen Gerät selten eignet, das nicht Menschen für Menschen, sondern Wesen einer höheren Art für sich geschaffen zu haben scheinen — und in gewissem Sinne auch geschaffen haben. In den jüngeren Bronzen geht allerdings dieser metaphysische Gehalt verloren, sie sind sehr menschliches, dafür aber prachtvoll geformtes und oft üppig geschmücktes Gerät. Das Hu Tf. 77—79 macht mir einiges Unbehagen. Mehreren der Bronzen geben ihre Inschriften auch eine hohe historische Bedeutung. Diese hat der Mitverfasser,

Hiroshige, Landschaft mit Fuji-jama.

Professor Ch'en, der Archäologe und Paläograph der Tsing-hua-Universität in Peking, in dem „Commentary" und den Noten am Schlusse untersucht, die den hohen Wert des Buches noch weiter steigern. Er beschäftigt sich zunächst mit der Chronologie. Die Systeme, die „in den westlichen Ländern für das Alte China allgemein (oder ‚im Allgemeinen'? ‚generally') in Gebrauch sind", findet er als Ganzes (as a whole) fehlerhaft. Er stellt daher ein eigenes System auf, nach dem er die Bronzen datieren will. Nach dieser Einleitung ist der Leser etwas erstaunt, daß dieses System sich durchaus nicht von dem unterscheidet, dem kritische Sinologen des Westens, z. B. Karlgren, folgen. Auch sie halten sich an die — echten — Bambusannalen und kommen für den Beginn der Chou-Zeit auf 1027 or thereabout. Die genauen Daten 297—296 für die Annalen (S. 144), die Prof. Ch'en in seinem 1945 erschienenen, mir unbekannten Buche über die Chronologie der West-Chou bewiesen zu haben scheint, sind aber wohl eine Neuentdeckung. Gar nicht neu ist dagegen die Einteilung der Geschichte der Chou, deren Zeit die Hauptmasse der Bronzen angehört, in zwei größere Abschnitte — West-Chou und Ost-Chou —, deren zweiter wieder ganz orthodox in zwei Unterabschnitte zerlegt wird. Das mag geschichtlich sehr begründet sein, für die Geschichte der Bronzen, um die es hier geht, scheint es mir wenig sinnvoll, da ihre Stilentwicklung sich um diese geschichtlichen Einschnitte wenig kümmert. Etwas gewundert habe ich mich auch, daß ein so vorurteilsloser Forscher wie Prof. Ch'en die Zeit 722—481 oder, wie er, hier wieder unorthodox, will, 770—481 noch nach Väter-Weise die Periode der Frühling- und Herbst-Annalen nennt, nach der Chronik, die ihre Geschichte behandelt. Hat man jemals von einer Thukydides-Periode oder einer Zimmernsche-Chronik-Periode gehört? Andererseits sehe ich nicht recht ein, warum er im Gegensatz zur chinesischen Tradition, die in diesem Falle doch sehr gut zu sein scheint, die ersten 15 Könige der Shang „wahrscheinlich" nur 200 Jahre regieren läßt. Ferner fällt auf, daß er einige alte Streitfragen, die offenbar auch heute noch Streitfragen sind, — die Bedeutung des Ya-Zeichens, die Bedeutung von Kung Ho (Person oder Periode?), die Bedeutung von K'ang-kung usw. (Heiligtum des Königs K'ang oder nicht?), die Bedeutung der nach den Zehn — nicht zwölf! wie ein lapsus calami will S. 147 — „Stämmen" benannten Namen (Geburtstag oder Opfertag?) — kurzerhand entscheidet, ohne anzudeuten, daß der Streit noch nicht entschieden ist. Ich wage nicht zu bezweifeln, daß Prof. Ch'en in all diesen Punkten Recht hat, aber viele sind — oder waren wenigstens bis vor kurzem — nicht dieser Ansicht, und es wäre vielleicht ratsam gewesen, dies auch auszusprechen. Ebenso wären einige Erläuterungen zu den Übersetzungen der Inschriften sehr erwünscht. Aus der Note zu dem Kuei S. 150 z. B. klingt ein leiser Zweifel an der Richtigkeit der eigenen Übersetzung der Inschrift, die in der Tat einige Rätsel aufgibt und daher vielleicht hätte begründet werden sollen. Gegenüber dem außerordentlichen Werte des Kommentars und der Noten sind diese kleinen Bedenken und Wünsche ohne Bedeutung. Besonders interessant und, soviel ich sehe, neu sind die Bemerkungen über den Wandel der Gefäßnamen nach Ortsgebrauch, im Lauf der Zeit, nach der Verwendung, was einmal genauer verfolgt werden sollte.

Die Vereinigten Staaten besitzen die reichsten öffentlichen und privaten Sammlungen chinesischer Kunst, nicht nur in den Millionenstädten wie New York, Chicago, Boston, Philadelphia, Washington, sondern auch in Mittelstädten im Range von Providence und Indianopolis. Wenn aber ein Amerikaner nach Belehrung über die Geschichte der chinesischen Kunst verlangte, mußte er zu einem englischen oder französischen Buche greifen und fand auch da selten, was er suchte, denn die großen Veröffentlichungen Siréns sind nicht jedermanns Sache, die kurzen und gemeinverständlichen Geschichten der chinesischen Kunst aber haben entweder nie etwas getaugt oder sind seit Jahren überholt. Erst 1947 hat ein früherer Münchener Privatdozent unternommen, die Lücke zu schließen.[3] Seine „Short History" ist aber leider weder eine kurze noch eine lange, sondern überhaupt keine Geschichte der chinesischen Kunst. Sie behandelt die chinesische Keramik bis etwa zum Jahre 1000 vor, die chinesischen Bronzegefäße und Spiegel bis etwa zum Jahre 200 vor Christus, die Plastik, aber fast ausschließlich die buddhistische, bis etwa zum 13. Jahrhundert, mit einem kurzen Ausblick in die spätere Zeit, und die Malerei, aber fast ausschließlich die malerische Auseinandersetzung mit dem Raume, bis zum 14. Jahrhundert, mit einigen Bemerkungen über die Werke und Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts. Das ist alles. Über die gesamte Baukunst, über das gesamte Kunstgewerbe mit Ausnahme der ältesten Keramik und Bronzekunst, über die Jade, über die Malerei der letzten zweieinhalb Jahrhunderte nicht ein, über sehr wesentliche Gebiete der Plastik und Malerei kaum ein Wort. Das Buch segelt also unter falscher Flagge — wenn der Verfasser durch sein ausdrucksvolles Schweigen nicht etwa andeuten will, daß er alles, was er ignoriert, nicht für würdig hält, als chinesische Kunst zu gelten. Einige Anzeichen lassen auf solche Ansichten und Absichten schließen. S. 127 werden die großen Maler des 17. Jahrhunderts, die den rückständigen Chinesen des höchsten Preises würdig scheinen, mit folgenden Worten erledigt: „Tung Ch'i-ch'ang . . . der pontifex maximus der Gruppe, der die erhabenen Ziele dieser edlen Kunst so beredt beschrieb, war ein greulicher Dilettant. Wang Shih-min . . . und Wang Chien . . . stritten für dieselben Ideale mit keinem besserem Ergebnis. Die letzten zwei werden gewöhnlich mit Wang Hui . . . und Wang Yüan-ch'i . . . als die Vier Wang zusammengenannt. Wang Hui wurde von seinen Vorgängern und Zeitgenossen" — und Nachkommen, sei hinzugefügt — „in den schwärmerischsten Ausdrücken gepriesen. Tatsächlich war er ein mittelmäßiger Künstler. Wang Yüan-ch'i . . . war nur ein bißchen besser." Die anderen Großen des 17. Jahrhunderts, wie Pa-ta Shan-jên und Shih-t'ao, werden nicht einmal wert befunden, verworfen zu werden — sie werden einfach ignoriert. Da aber dasselbe Schicksal den Knochenschnitzereien der Shang und den Jade der ersten Dynastien beschieden ist, die mit den ausführlich behandelten Bronzen eng zusammenhängen, scheint Schweigen doch nicht immer ein Verdammungsurteil, manchmal auch den weisen Verzicht auf das zu bedeuten, was in die Evolutionsreihen nicht hineinpassen will. Der Verfasser ist der Überzeugung, daß die chinesische Kunst sich ebenso gesetzmäßig entwickelt hat, wie das Samenkorn in der Erde oder das Kind im Mutterleibe, was wenige bestreiten werden, und er vertrauet gläubig, daß ihm, anscheinend auf dem einfachen Wege der Inspiration, die Kenntnis dieser Gesetze gegeben sei, welches zu bezweifeln der eine oder andere versucht sein könnte. Er wird sich aber gern überzeugen lassen, wenn er S. 53 liest — eine Übersetzung scheint hier zu gewagt: „He who looks for continuity in the evolution of ancient Chinese bronzes will find abundant positive evidence . . . This continuity

reveals itself, of course, only when the correct sequence of styles is established" — was lebhaft an den berühmten Baron erinnert, der sich samt seinem Pferde am eigenen Zopfe aus dem Sumpfe zog. Während andere in mühsamer philologischer und historischer Kleinarbeit die Folge der Erscheinungen festzustellen suchen, ordnet sie der Verfasser nach eigener höherer Einsicht, und wenn sich die Erscheinungen dieser Einsicht nicht fügen wollen, desto schlimmer für sie. Es gibt nicht viele chinesische Maler älterer Zeit, von deren künstlerischen Wesen wir eine so klare Vorstellung haben wie von dem des Mi Fei oder Mi Fu, wenn wir auch kaum ein Original seiner Hand besitzen. S. 118 wird er mit einer Handbewegung aus der Welt geschafft, weil er in das Entwicklungsschema nicht hineinpaßt. Bei den Politikern ist es alte Übung, die sichersten Nicht-Tatsachen ganz ohne Emphase, möglichst in einem Nebensatze, als so sichere Tatsachen hinzustellen, wie den Satz des Euklid, daß jede Größe sich selbst gleich ist. Ähnlich begründet Bachhofer S. 19 die Wanderung seiner mythischen „Vasenmaler" des 19. vorchristlichen Jahrhunderts von Europa nach dem 6000 bis 7000 km entfernten Kansu mit einem einfachen, „da es nicht Gefäße sind, die wandern, sondern Menschen". Im 2. Jahrtausend vor Christus wanderten unzählige Gefäße des kretischen Kulturgebiets nach Ägypten, unzählige ägyptische Gefäße nach Kreta und der Peloponnes. Im 5. Jahrhundert v. Chr. wanderten attische Vasen in solchen Massen nach Etrurien, daß sie bei uns lange als etrurische galten. Im 9. Jahrhundert nach Christus wanderten chinesische Gefäße nach Mesopotamien, im 15. Jahrhundert bis nach Kassel, und im 17. Jahrhundert gestalteten sie nicht nur die europäische Keramik, sondern das ganze europäische Leben so gründlich um, daß es beinahe erlaubt ist, von einer vorchinesischen und nachchinesischen Zeit zu sprechen. Von kretischen Kolonien in Ägypten, von ägyptischen auf Kreta, attischen in Etrurien, chinesischen in Mesopotamien und Europa hat aber noch niemand etwas gehört. S. 78 heißt es kurz und kräftig: „By its very nature, Tantrism had no use for the arts" — der Tantrismus, der eifriger als irgend eine buddhistische Schule seine Lehre durch das Bild zu predigen sich bemüht, der den alten, im Grunde sehr ärmlichen Formenvorrat des Buddhismus durch die Übernahme hinduistischer Gottheiten und ihre künstlerische Ausgestaltung um die reichsten und ausdrucksmächtigsten Formen bereichert hat!

Der Verfasser sündigt hier sicher nicht aus Unwissenheit, noch weniger soll ihm der gute Glaube abgestritten werden. Aber er läßt sich von der Doktrin so fortreißen, daß er die Tatsachen nicht mehr sieht. Umgekehrt wandeln sich ihm entfernte Möglichkeiten sofort in Tatsachen, wenn sie zur Doktrin passen. S. 28 hält er es für „möglich", daß die Handwerker der Shang-Zeit „anderer Herkunft und Kultur waren als die Shang, für die sie zu arbeiten gezwungen waren, und daß die Shang nach Befestigung ihrer Herrschaft Muße fanden, ihnen ihren Willen aufzuzwingen". Möglich ist in der Tat vieles, selbst daß die Handwerker der Shang anderer Herkunft und Kultur waren als ihre Herrscher, daß sie nur gezwungen für sie arbeiteten und daß die Shang nötig hatten, ihnen ihren Willen aufzuzwingen, obwohl nicht das geringste für diese sonderbaren Annahmen spricht. Im nächsten Satze aber heißt es schon: „Sie (die Shang) zwangen sie (die Handwerker), Tiermotive einzuführen, zweifellos wegen ihrer apotropäischen Eigenschaften, und Bronzen für ihre Riten zu gießen." Aus einer Möglichkeit — dem blassen Schatten einer Möglichkeit — ist also im Handumdrehen eine sichere Tatsache geworden. S. 90 datiert der Verfasser selbst die Platten aus den bekannten Grabkapellen der Familie Wu auf die Jahre 145—168 n. Chr., die Grabkapelle von Hsiao-t'ang-shan und mit ihr ihre gravierten Steine nach einer Besucherinschrift auf die Zeit vor 129 n. Chr. S. 93 aber ist eine Folge der Hsiao-t'ang-shan-Platten, die zweifellos eine Einheit bilden, jünger als die Wu-Platten. Selbst im gläubigsten Leser wird so langsam leises Mißtrauen gegen die Datierungen des Verfassers wach werden, zumal fast nie zu erkennen ist, ob sie geschichtlich gesichert oder in der evolutionistischen Retorte erbrütet worden sind. In diesem keimfreien Raum „entwickeln" sich die Formen „as a logical, orderly and organic evolution", wie sich die Anzeige des Verlegers ausdrückt, nach den vom Verfasser gegebenen Gesetzen, wundervoll ungestört von den rauhen Wirklichkeiten der gesellschaftlichen Anschauungen, örtlicher Besonderheiten, der Technik, des Stoffes, des Zwecks und vor allem des höchst unbequemen und unberechenbaren Menschenwesens, das man Künstler nennt. Wenn, wie der Verfasser S. 56 richtig sagt, die Hauptaufgabe des Dekors (der Bronzen) war, feindliche Mächte abzuwehren, so wirkten auf ihn noch ganz andere Kräfte als die der Formung, die hier allein berücksichtigt werden. Außer in den immerhin seltenen Fällen, in denen ein Werk sklavisch in einem andern Stoffe nachgebildet wird, schaffen sich Bronze, Stein, Holz, Terracotta, gelackter Stoff eigene plastische Formen. In diesem Buch geht alles in dem allgemeinen Formschema unter, meist wird der Stoff nicht einmal genannt. Daß Gemälde „dieser Art" auch die Mauern und Paläste der Großen unter der ersten Han-Dynastie geschmückt haben sollten, wie der Verfasser S. 89 meint, ist nicht nur nicht wahrscheinlich, sondern unmöglich, denn das „Gemälde" ist nichts weiter als eine ornamentale Gravierung einer Bronzeröhre von 4 cm Durchmesser, die über die monumentale Malerei fast ebensowenig aussagt wie ein Webemuster. Die Künstler schließlich scheinen sich in diesem Buche kein anderes Ziel gesetzt zu haben, als den Forderungen zu genügen, die im 20. Jahrhundert vom Katheder aus gestellt werden. „Es" — eine ornamentale Einzelheit an einem Bronzegefäß, das anscheinend dem 9. vorchristlichen Jahrhundert zugeschrieben wird — „es komplizierte die Form und trug dazu bei, die Aufmerksamkeit von dem Gefäße selbst abzulenken. Diesen Zweck hatte der Künstler offenbar im Auge; er wollte eine zentrifugale Kraft ausdrücken, die von dem Behälter ausstrahlt" (S. 39). Man stelle sich den Gießer von 850 v. Chr. vor, der die Aufmerksamkeit von seinem Werke ablenken will und über zentrifugale und zentripetale Kräfte nachdenkt! Oder S. 73: „Von dieser Grundlage hatten die Bildhauer des 7. Jahrhunderts auszugehen. Die Probleme, die sie zu lösen hatten, waren: diese ungeschlachten Massen von Körpern und Kleidern zu lockern, ihre grobe und gewaltsame tektonische Starre zu mildern und ihre steifen Umrisse biegsam zu machen." So denkt man es sich wenigstens im kunstgeschichtlichen Seminar.

Dem Verfasser auf all seinen oft ziemlich verschlungenen Wegen zu folgen verbietet leider der verfügbare Raum; einige Andeutungen müssen genügen. In dem ersten Abschnitte über die neolithische Keramik behält er die Füße noch einigermaßen fest auf der Erde. Die chinesisch-schwedischen Ausgrabungen lassen über die Folge der Kulturschichten so wenig Zweifel, daß hier die höhere Inspiration nicht bemüht zu werden braucht. Nur wird zugunsten der „Wanderung" der europäischen „Vasenmaler" im 19. vorchristlichen Jahrtausend das

ganze Neolithicum gefährlich und bedenklich nahe an die so viel weiter entwickelte Shang-Kultur gelegt, also verjüngt — eine ziemlich überflüssige Anstrengung, denn auch die europäische Vorgeschichte läßt mit sich handeln und ist gern bereit, ein halbes oder ganzes Jahrtausend abzulassen oder zuzugeben, wenn es nottut. Ähnlich steht es mit dem Hauptteil des dritten Abschnittes, der die buddhistische Skulptur behandelt. Vom 5. bis zum 8. Jahrhundert folgen sich die genau datierten Werke in so kurzen Abständen, daß sich ihre Formentwicklung auch ohne Hellsehen einfach ablesen läßt, wenn sie auch nicht ganz so einfach verläuft, wie sie der Verfasser, vorsichtig der Linie des geringsten Widerstandes folgend, darstellt. Auch die spärlichen vorbuddhistischen Denkmäler sind beinahe alle sozusagen notariell beglaubigt, und die etwas unbequeme Grabplastik, so handwerklich sie ist, wahrscheinlich die höchste Leistung der chinesischen Bildner, wird dadurch unschädlich gemacht, daß sie nur mit einem Blicke gestreift wird, dem sehr unglücklichen Vergleich zwischen einem fußhohen, vollplastischen Tonpferde und einem, zweifellos auf den Entwurf eines Malers zurückgehenden lebensgroßen Hochrelief auf Stein. So läßt nur die jüngere, im Ganzen nicht eben bewundernswerte Plastik einigen Spielraum für die Entwicklungshypothesen des Verfassers, die u. a. einen erheblichen Teil der Sungplastik der Ming-Zeit zuschieben, vielleicht mit Recht, vielleicht mit Unrecht, in jedem Falle ohne Beweis. Mit den altchinesischen Bronzen, die den Gegenstand des zweiten Kapitels bilden, hat der Verfasser und haben wir es nicht so einfach. Die bewundernswert scharfsinnigen Untersuchungen der chinesischen Archäologen und Bernhard Karlgrens haben zwar in den letzten zwei Jahrzehnten einige, wenn auch noch in Einzelheiten umstrittene Ordnung in das bisherige Chaos gebracht, aber der Verfasser ist mit ihr nicht zufrieden. Die Entwicklung schreitet in der „Cycle"-Bewegung, die er offenbar für ein Naturgesetz hält — S. 79 „Es war indessen unmöglich, die Skulptur von der Vollendung ihres Cyclus abzuhalten" — vom graphischen, zum „ornate" Stil der Shang, von diesem zum „severe" Stil der West-Chou, den er schon mit den ersten Generationen der Chou-Könige beginnen und schon im 8. Jahrhundert durch den „Hsin-ch'êng-Stil" beenden läßt, zwei Jahrhunderte früher als Karlgrens' Mittel-Chou. Der nach Bachhofers Ansicht dritte, „Huai"-Stil, ist uns wenigstens dem Namen nach vertraut. Er verdankt ihn den verhältnismäßig gut registrierten Ausgrabungen im Huai-Tale, Provinz Anhui, und bezeichnet in Schweden allgemein den Stil der letzten vier Jahrhunderte der Chou-Periode, der an den Huai-Funden zuerst erkannt wurde. Sie selbst gehören nach den datierten Bronzen den letzten Jahrzehnten der Chou-Zeit an. Bachhofer aber schaltet noch den „Chin-Ts'un"-Stil hinter ihm ein, dessen Taufpate ein Dörfchen in Honan anscheinend deswegen geworden ist, weil die wichtigsten Werke dieses Stils dort nicht gefunden worden sind. Nachdem der Verfasser so durch die verschiedensten Provinzen des damals schon recht ansehnlichen chinesischen Reiches gewandert ist, wendet er sich endlich zum gesamtchinesischen Stil der 1. Han, deren Kunst, wie er in einem kurzen Satze feststellt, „radically different" von der Kunst des 2. Han ist. Seine Namen hätte der Verfasser schwerlich unglücklicher wählen können, seine Entwicklung stolpert hier und da über die wenigen sicheren Tatsachen, im besten Falle beruht sie auf Hypothesen, die fruchtbar sein können, wenn sie als das gewertet werden, was sie sind, nämlich als Hypothesen. Am wenigsten gelungen scheint das letzte Kapitel über Malerei, das in der Hauptsache die Entwicklung der Darstellung des Raumes in der Fläche zu konstruieren versucht, ein Problem, das die Chinesen niemals so lebhaft interessiert hat wie die Europäer. An vielen der bedeutendsten Erscheinungen, z. B. an der Malerei des 14. Jahrhunderts, die ein halbes Jahrtausend bestimmt, geht der Verfasser mit ein paar Worten vorbei, die eine erstaunliche Unempfindlichkeit gegen die eigentlich künstlerischen Werte verraten, vielleicht weil er sich mehr als gut ist auf die Konservenkunst, die Photographie, verläßt, die des Kunstforschers Arbeit so wunderbar erleichtert — und in die Irre führt. Wenn eine allerdings 40 und 20 Jahre zurückliegende Erinnerung nicht täuscht, so ist z. B. der Schnee der Abb. 95 und 96, diese „shreds of white", die dem Verfasser einiges Kopfzerbrechen machen, nichts weiter als die Folge der Verwendung nicht genügend farbenempfindlicher Emulsionen, die das klassische „Blaugrün" in weiß verwandelt haben. Die körper- und maßstablosen Bilder, die das Lichtbild an die Stelle des lebendigen Kunstwerks setzt und mit denen der Universitätslehrer fast ausschließlich zu arbeiten pflegt, verführen leicht zu vorschnellen Schlüssen — zu denen, wie wir gesehen haben, der Verfasser von Haus aus eine gewisse Neigung hat. Die auf S. 100 so ganz nebenbei als über jeden Zweifel erhaben hingestellte „Wiederentdekkung" der „modulated line" in der Malerei, die schon im 1. Jahrhundert bekannt, dann aber vollkommen in Vergessenheit geraten sei, gehört in diese Kategorie. Die Vorstellung ist vollkommen absurd. Jeder ABC-Schütze rechnete in jeder Schulstunde mit der „modulated line", und die Maler sollten sie „vergessen" haben? Daß die wenigen Denkmäler der Malerei der ersten nachristlichen Jahrhunderte die Formen mit gleichmäßigen Linien umschreiben, besagt nicht das geringste dafür, das einstimmige Zeugnis der Chinesen alles dagegen. Die „even" und die „modulated" line sind bis zum Jahre 1948 nebeneinander hergegangen.

Daß Bachhofer durch sein Buch Historikern der chinesischen Kunst den Handschuh hinwirft, ist nicht nur verzeihlich, sondern löblich. „Du choc des sentiments et des opinions la vérité jaillit et s'échappe en rayons." Man könnte einwenden, daß er sich im Kampfplatz vergriffen habe, denn die Leser, auf die das Buch nach Titel und Umfang berechnet ist, sind zu Richtern in wissenschaftlichen Streitfragen durchaus nicht berufen und daher mit allem zu verschonen, was nicht sicheres Ergebnis der Forschung ist. Hierauf wird Bachhofer erwidern, daß er ja wirklich auch nichts anderes vorlege, was so wenig zu erschüttern ist wie Tertullians „certum est quia impossibile est". Seine Leser wollen aber in dem Buche auch Freude an chinesischer Kunst finden, und davon spendet der Verfasser wenig. Sein Buch zeichnet sich zwar durch eine schöne stilistische Geschlossenheit aus, denn das eigentümliche Staccato seiner Sprache harmoniert ausgezeichnet zu dem diktatorischen Inhalt. Aber die hundert und einige Seiten stilkritischer Zerfaserung chinesischer Kunstwerke beschwören unerfreuliche Erinnerungen an die Kummerstunden herauf, in denen uns einst die Schönheiten der Ilias und der Antigone mit ähnlichen Methoden klargemacht wurden. Man beginnt zu begreifen, was der Leiter des größten amerikanischen Museums meinte, als er — gegen den Widerspruch vieler Amerikaner — manche Übelstände im Kunstleben und Museumswesen der Vereinigten Staaten auf den „Teutonism" zurückführte, den die Vertreibung so vieler trefflicher Forscher aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach Amerika verpflanzt hat.

Otto Kümmel

Anmerkungen zu dem Artikel „Amerikanische Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte Ostasiens".

[1] Die wissenschaftlichen Leistungen der Amerikaner scheinen vor den Deutschen sorgfältig geheimgehalten zu werden. Außer den Zeitschriften, in denen offenbar sehr viel Wertvolles enthalten ist, sind mir unbekannt geblieben: das Opus Magnum über den japanischen Holzschnittmeister Kiyonaga von Miß Hirano, Boston 1939 — das Buch von Lodge und Wenley über die chinesischen Bronzen der Freer Gallery in Washington, das ausgezeichnet sein soll — das Buch von Jayne über die chinesischen Sammlungen des University Museum in Philadelphia 1941 — Sopers Evolution of Buddhist Architecture in Japan, Princeton 1942 — die Übersetzung von Naito's Werk über die Wandgemälde im Horyuji von Acker und Rowland, Baltimore 1943 — die Veröffentlichungen des Herrn Ledoux über seine Holzschnittsammlung.

[2] Henderson, Harold G., und Ledoux, Louis V., The Surviving Works of Sharaku, New York, Weihe, 1939, „in Behalf of the Society for Japanese Studies", 337 S. mit 148 Abb. 4°.

[3] Priest, Alan, Chinese Sculpture in the Metropolitan Museum of Art. Photographs by Tet Borsig. New York 1944. 81 S., 132 Tf. in Netzätzung. 4°.

[4] Chinese Bronzes from the Buckingham Collection, by Charles Fabens Kelley and Ch'en Meng-chia. Chicago, Art Institute, 1946, 164 S., davon 84 Tf., 1 Farbentafel, 25 Textabb. 4°.

[5] Ludwig Bachhofer, A Short History of Chinese Art. London, B. T. Batsford (1947). 139 Seiten mit 17 Abb., 129 Abb. auf Tafeln. Das Buch ist gleichzeitig in Chicago erschienen.

HUMORISTISCHE SZENE — YEIZAN KIKUGAWA (UM 1810)

NEUE DEUTSCHE VEROFFENTLICHUNGEN ÜBER OSTASIATISCHE KUNST

Werner Speiser: „Die Kunst Ostasiens" (Safari-Verlag, Berlin) behandelt mit Sachkenntnis die viertausend Jahre umfassende Geschichte der Kunst in China (von der Hsia-Dynastie, 2205—1766 v. Chr. an) und in Japan, das sich Ende des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts bewußt an die chinesische Kultur anschließt, etwa in dem Sinne, wie sich Rom künstlerisch an Hellas anschließt: „Beide Völker (China und Japan) entstammen rassisch gleichen Wurzeln, so wie Deutsche, Italiener und Franzosen den gleichen indogermanischen Vorfahren, aber Schicksal und Boden haben sie zu verschiedenen Charakteren geprägt, Urbegabungen in ihnen entwickelt, die heute als blutsmäßig bestimmt erscheinen. Die Charaktere und Temperamente im einzelnen gibt es dort wie überall in der Welt, aber während der Chinese die Ruhe, Beharrlichkeit, Würde, die Kräfte der Seele, des Verstandes und der Tradition eines ewigen Bauernvolkes entwickelte, bildete der Japaner die kühne Gespanntheit, den Formwillen und den im Kleinsten wirkenden Schönheitssinn des Soldaten und stetigen Eroberers, auch im Reich des Ästhetischen, aus." Das Buch Speisers ist in einfacher und klarer Sprache geschrieben. Die beigegebenen 179 Abbildungen bringen Beispiele aus allen Zeiten und Gebieten der chinesischen und japanischen Kunst. Man vermißt ein Register und Literaturangaben.

Otto Vogelsang: „Das magische Bild" (Hermann Stratz-Verlag, Säckingen am Rhein) beschränkt sich auf die monochromo Landschaftsmalerei der Sung-Zeit (Nord-Sung: 960 bis 1127; Süd-Sung: 1127—1178), auf jene „zarte exclusive und in ihrem vom Ch'an-Buddhismus bestimmten, durchaus esoterischen Kunst", die von den japanischen Sammlern besonders hochgehalten wird. Nur wenige Sung-Bilder von Rang sind nach Europa gelangt. Mit Recht hebt Otto Vogelsang hervor, daß einige Landschaftsbilder der Sung-Epoche mit ihrem atmosphärischen Stimmungsgehalt an Werke C. D. Friedrichs gemahnen. Die Mappenpublikation genügt bibliophilen Ansprüchen, die Reproduktionen sind faksimilegetreu.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

„Gemälde genormt". Eine Zuschrift. . . . Den Artikel „Gemälde genormt" (Heft 2/III) habe ich mit großem Interesse gelesen und möchte meine Zustimmung für die Einführung der französischen Gemäldeproportionen in Deutschland ausdrücken. Einige Proportionen waren mir schon längst bekannt, ohne vom ganzen System zu wissen. Diese Formate 25 Figure, 40 Figure, 20 Paysage haben sich ausgezeichnet bewährt. Es war eine dankenswerte Anregung für die Praxis, diesen Artikel zu bringen. Allerdings wird er nicht ausreichen, in einem zersplitterten Deutschland die Verwirrung an Gemäldeformaten zu beheben und alle interessierten Kreise zur Einführung dieser praktischen Regel zu veranlassen. Ich rege deshalb an, daß der W. Klein-Verlag die Aufforderung an alle beteiligten Kreise in Form eines Flugblattes bringt, zur Vereinfachung durch Übernahme der franz. Proportionen für Gemälde beizutragen. Dieses Flugblatt könnte ja der Einfachheit halber im Kunstwerk abgedruckt werden. Die beteiligten Kreise (Verbände der bildenden Künstler, Keilrahmenhersteller, Leinwandhändler, Rahmenhersteller) müßten angeregt werden, ihre Zustimmung zur Einführung nur dieser Proportionen zu geben.

Heinz Hofmann, Studienrat; Norderney, Benekestr. 23.

Ein unbekanntes Werk von Courbet. Die „Arts" berichten über ein Altarbild von Courbet in der kleinen Kirche von Saules bei Ornans, das noch nie photographiert und veröffentlicht wurde.

Obwohl es 1943 als Monument historique klassifiziert wurde, ist es so gut wie unbekannt geblieben. Das 3,40 Meter auf 1,70 Meter messende Gemälde stellt den heiligen Nikolaus bei der Wiedererweckung der Kinder dar. Es ist von 1847 datiert und repräsentiert den von Zurbaran inspirierten Frühstil des großen Realisten.

Auf der Osterausstellung für abstrakte Malerei in Cagnes, die von an der Riviera und in der Provence ansäßigen Malern beschickt wurde, fanden zwei Kompositionen des deutschen Malers Springer die meiste Beachtung. Springers Gemälde wurden von der Kritik als die weitaus besten bezeichnet. Auch der aus Aachen gebürtige Maler Heinrich Maria Davringhausen war auf dieser Ausstellung mit einem Gemälde vertreten. Davringhausen, der zur Zeit in Paris eine erfolgreiche Sonderausstellung veranstaltet, wurde von Radio Straßburg zu einem Vortrag eingeladen. Der französische Staat und das Museum von Stockholm erwarben je ein Werk dieses Malers.

Aktuelle Fragen der neuen Musik. Im Rahmen der Darmstädter „Internationalen Ferienkurse für neue Musik" (19. Juni bis 10. Juli 1949) finden zwei öffentliche Vortragsreihen statt. Die erste Reihe umfaßt: Hans Heinz Stuckenschmidt (Berlin): „Gibt es musikalischen Fortschritt?", Dr. Heinrich Strobel (Baden-Baden): „Strömungen des Musiklebens", Dr. Fred Hamel (Hannover): „Musik und Zeitgeist", Dr. Willi Reich (Basel): „Der Weg zur Zwölftonmusik", Hermann Heiß (Darmstadt): „Über die Hörbarkeit der Zwölftonmusik". Louis Saguer (Vincennes): „Die Krise des gegenwärtigen Musikschaffens", Josef Rufer (Berlin): „Arnold Schoenberg". In der zweiten Reihe sind folgende Vorträge vorgesehen: Dr. Everett B. Helm (New York): „Zeitgenössische Musik der U. S. A.", Prof. Dr. Hans Mayer (Leipzig): „Das Problem der neuen Musik in der Sowjetunion", Eduard Zuckmayer (Ankara): „Neue Musik in der Türkei", H. J. Koellreutter (Rio de Janeiro): „Zwölftonmusik in Brasilien", Louis Saguer (Vincennes): „Musik der jungen Generation in Frankreich" und Heinz Joachim (Hamburg): „Musik der jungen Generation in Deutschland". Die beiden letzten Vorträge stehen in Verbindung mit den Abschlußveranstaltungen der Ferienkurse, bei denen in drei Konzerten Musik der jungen Generation mit Werken von 20 bis 30jährigen Komponisten verschiedener Länder aufgeführt werden soll.

Heimkehr eines Malers. Anläßlich der Ausstellung für christliche Kunst in Freiburg kehrte nach zwanzigjähriger Abwesenheit ein Altschwabinger Maler, K. G. Hemmerich nach Deutschland zurück, der in völliger Abgeschiedenheit in der Westschweiz lebend, ein großes Oeuvre religiöser

Malerei geschaffen hat. Proben, — großes Gemälde, Handzeichnungen und Graphik — werden erstmalig in Freiburg gezeigt.

Richard Seewald feierte im Mai seinen 60. Geburtstag. Er stammt aus der Mark Brandenburg, lebte lange in München, und seit einer Reihe von Jahren in Ronco (Tessin). Seine Illustrationen zu „Robinson Crusoe" und zu Kleists „Penthesilea" (beide erschienen bei Hanz Goltz, München), sowie zu Francis Jammes „Hasenroman" (Kurt Wolff, München) sicherten ihm einen ersten Rang unter den modernen Illustratoren. In seiner Schweizer Schaffenszeit entstanden viele bedeutende religiöse Bilder.

Emil Preetorius, der auch als Sammler ostasiatischer Kunst bekannt ist, wird im Herbst als Gast des schwedischen Königshauses an den Universitäten in Stockholm und Upsala Vorträge über ostasiatische Kunst halten.

Für Michelangelos „Pietà Rondanini", die sich im Privatbesitz der Familie Sanseverino befindet und im Zusammenhang mit einer Erbteilung verkauft werden soll, hat ein USA-Konsortium 500 000 Dollar geboten, während Südamerikanische Interessenten 820 000 Dollar nannten. Zur Zeit läßt die italienische Regierung, die jeden Verkauf ins Ausland grundsätzlich verboten hat, eine fachlich einwandfreie Schätzung durchführen.

Deutschland im Kunstgeschichte-Komitee. Das Internationale Komitee für Kunstgeschichte hat, wie die Kulturabteilung der amerikanischen Militärregierung mitteilt, in seiner letzten Sitzung in Lissabon beschlossen, Deutschland und Österreich als Mitglieder zuzulassen. Hierzu äußerte Dr. William G. Constable von der Militärregierung, die Wahl der betreffenden deutschen Beauftragten müsse zurückgestellt werden, bis die „innere politische Lage" in Deutschland geklärt sei.

Die wiederentdeckten Fresken im Frankfurter I.G.-Kasino stammen nicht von Max Beckmann, wie man ursprünglich annahm, sondern von dessen Schüler Georg Heck, berichtete die Frankfurter Rundschau.

Der Maler Janke-Adler, der in den zwanziger Jahren im Rheinland lebte und 1933 emigrierte, starb Anfang Mai, in seinem dreiundfünfzigsten Jahre, in London. Er war Ostjude wie Chagall und fand seine Motive meist in der Welt seiner galizischen Heimat.

Die Sixtinische Madonna. Kürzlich ging durch die deutsche Presse die aus schwedischer Quelle stammende Nachricht, daß die „Sixtinische Madonna" (mit anderen Werken aus deutschem Besitz) in der Leningrader Eremitage ausgestellt wurde und einen Strom von Besuchern anziehe. „Das erste Gemälde der Welt" hat der romantische Mediziner und Maler Carus dieses Werk Raffaels genannt, und auch einer der letzten Monographen des Bildes, der im Vorjahr verstorbene Kunstforscher Theodor Hetzer, sagt in seinem Buch „Die Sixtinische Madonna" (Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.) es sei „wirklich in gewisser Weise ein einzigartiges Bild". Auf ein europäisches Solidaritätsgefühl, wenn es ein solches gäbe, müßte, die Nachricht von der Abwanderung des Dresdener Werkes an die Ufer der Newa wie ein Menetekel wirken.

Paul Schultze-Naumburg starb am 19. Mai in Jena, kurz vor Vollendung seines 80. Lebensjahres. Er bekam von den Nazis das goldene Parteiabzeichen und den Adlerschild in Würdigung seiner „Verdienste", die er sich mit seinen den Rassegedanken betonenden Bücher über Kunst erworben hatte. Sein letztes Buch „Mein baukünstlerisches Vermächtnis" soll in New York erscheinen.

Wilhelm Thöny, der ausgezeichnete österreichische Maler, ist 61 Jahre alt in New York gestorben.

Der Bildhauer Kurt Lehmann (siehe „Kunstwerk" II. Jahrgang, Heft 9) erhielt den Kunstpreis der Stadt Köln in der Höhe von DM 10 000.—. Außerdem wurde ihm der Preis der Stadt Braunschweig zugesprochen.

Prof. Dr. Oskar Schürer, Ordinarius f. Kunstgeschichte an der T. H. in Darmstadt erlag Anfang Mai einem schweren Leiden in einer Heidelberger Klinik. Geboren am 22. Okt. 1892 in Augsburg erreichte er ein Alter von 57 Jahren. Zu seinen bekanntesten Werken zählt sein Buch über Prag.

Willi Baumeister. Zwei Gemälde von Willi Baumeister wurden von dem Amsterdamer Stadt-Museum erworben.

Stuttgart. Ein Ereignis im kulturellen Leben der Stadt Stuttgart bildet die Eröffnung des Württembergischen Landesmuseums in sieben wiederhergestellten Räumen des Alten Schlosses. Unter der Leitung des derzeitigen Direktors des Museums, Prof. Julius Baum wurde aus dem verlagerten württembergischen Kunstbesitz mittelalterliche, bis in die Zeit der Renaissance reichende Plastik zur Aufstellung gebracht. Die Arbeiten werden fortgesetzt. — Im ebenfalls neu hergestellten Festsaal des Museums der bildenden Künste findet eine Sonderschau mittelalterlicher Malerei statt, u. a. wird der berühmte Herrenberger Altar des Jerg Ratgeb gezeigt. *M. H. Sch.*

Eine neue Schweizer Kunstzeitschrift erscheint in Genf unter dem Titel „Schweizer Museen". Die reich illustrierte Zeitschrift erscheint zweisprachig — deutsch und französisch — unter der Redaktion von Max Huggler und Pierre Bouffard.

„Das Kunstblatt", herausgegeben von Theodor Fürstenau und Anton Henze, Greven in W. will einen zuverlässigen Überblick bieten über das aktuelle Kunstgeschehen. Es erscheint monatlich zum Bezugspreis von DM —.80.

„Baden" heißt eine südwestdeutsche Rundschau für Kultur und Wirtschaft, die viermal im Jahr im Verlag C. Braun, Karlsruhe erscheint.

„Graphik", eine Zeitschrift für Gebrauchsgraphik und Werbung, herausgegeben von Maiwald, erscheint im Maiwald-Verlag, Stuttgart. Die bisher vorliegenden Hefte sind inhaltlich lebendig und anregend, die typographische und illustrative Gestaltung ist vorzüglich.

„Das Buch", ein Nachrichtenblatt für Kultur und Wissenschaft aus Frankreich erscheint in der „Regie Autonome des Publications", Baden-Baden; es dient den intellektuellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich, hauptsächlich auf dem Gebiet des Buches.

AUSSTELLUNGEN

Kunst in Mailand. Mailand, April 1949.

Die große Frühjahrsausstellung des Verbandes italienischer Künstler kann in ihrer Bedeutung und in der Reichhaltigkeit der gezeigten Werke der Biennale in Venedig gleichgestellt werden. Es ist das erstemal, daß der Künstlerverband in solchem Rahmen ausstellt. Da nur geladene Künstler teilnehmen konnten, stand die „Mostra" schon vor ihrer Eröffnung im Kreuzfeuer heftigster Diskussionen. Eine andere Schwierigkeit stellte sich der Unternehmung

durch den schwer bombenbeschädigten Zustand der im „Palazzo Reale" zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten entgegen. Mit Hilfe von rupfenbekleideten Zwischenwänden und neuzeitlicher Kunstgasbeleuchtung konnten aber die zerstörten Säle so hergerichtet werden, daß sie heute als vorbildliche Ausstellungsräume erscheinen.
Der Ausstellungsleiter ist der Präsident der „Associazione Artisti D'Italia", Professor Franzesco Flora.
Neben Werken der bedeutendsten italienischen Maler und Bildhauer wie: Carrá, Sironi, Campigli, Morandi, Tosi, Guidi, Cassinari, Filippo Tallone und anderer kann man viele gute Gemälde und Plastiken weniger bekannter italienischer Künstler sehen.
Hingewiesen sei u. a. auf die Maler Marchi, Lanaro, Consadori, Spilimbergo, Tallone, Carpi, Cuniolo, Tomea der gegenständlichen Richtung und auf die Maler abstrakter Tendenz: Galvano, Predonzani, Migneco und Radice. Abgesehen von einigen wenigen, rein geometrischen, abstrakten Arbeiten ist vielfach die Freude an kurioser Schwüngen, absonderlichen Vergegenständlichungen und echt italienischem Farbsinn in diesen teils guten, teils minder gekonnten abstrakten Malereien deutlich zu spüren. Hingewiesen sei auch auf die Arbeiten der italienischen Bildhauer, die — im Verhältnis zu den Malern — weniger zahlreich vertreten sind. Besondere Bedeutung kommt hier den teils in Bronze gegossenen, teils in Stein und Kunststein ausgeführten Werken der Bildhauer C. Conti, A. Nani, L. Pepe, G. Maselli, M. Negri, F. Tallone und Carpi zu. Der allgemeine Gesamteindruck, der sich unwillkürlich aus dieser umfangreichen Schau italienischer Künstlerarbeiten ergibt, ist das offensichtliche Bestreben zahlreicher Künstler, die im- und expressionistische Malweise zu entwickeln. Dieser Tendenz ist insofern zuzustimmen, als die „Ausdruckskunst" als solche, dem südlichen Temperament und der italienischen Mentalität am ehesten gerecht wird. So sind die Werke symbolischen Inhalts ebenso wie die rein abstrakt geometrischen Malereien in der Minderheit vertreten. Man sieht in den primitivfreskoartig, farbharmonisch gemalten Arbeiten Sironis, Campiglis und Cassinaris nicht so sehr die Bestrebung zur Abstraktion als vielmehr die Freude am Neuen und Primitiven und eine Suche nach Stil. In diesem Sinne kann die „Mostra Primaverile" als eine der bedeutendsten Ausstellungen nationaler Kunst im europäischen Kulturkreis angesehen werden. *Ulrich Hofmeier*

Arthur Grimm. Eine Ausstellung der Werke des Odenwälders Arthur Grimm (1883—1948) in Karlsruhe zeigte ihn als einen typischen Vertreter der künstlerischen Forderungen seines Lehrers Wilhelm Trübner. Von toniger Schwere

sind die für die Trübnerschüler charakteristischen Malereien mit ihrer mosaikhaften Vortragsweise. Darstellungsform und Sujetwahl verknüpft sich in fruchtbaren Begegnungen mit der künstlerischen Atmosphäre an der Seine. Die Freundschaft mit Großmann und Purrmann, die Anregungen durch Pascin, dessen Gestalt und Fluidum er in einem vorzüglichen Bildnis der Karlsruher Kunsthalle überliefert hat, spiegeln sich in seiner Kunst wieder, und auch Zabotins Persönlichkeit, des Begleiters in Italien und in der Heimat, klingt an. Nach Jahren der Verhaltenheit und des Tastens gelingen ihm in den späten Bildern Durchbrüche zu neuer Formenwelt. Vor dem Tode ein kleines Selbstbildnis und ein im Motivischen unbedeutendes Stilleben: ein Krug, ein Stück zerknüttelten Papiers, ein wenig vergilbte Farbe vom Wegrand — herbstliche Blumen, die der Schnee gedeckt hatte; das Ganze auf Schwarz, Weiß und Gelb abgestimmt mit verwesenden grünen und mattvioletten Akzenten. — In den Zeichnungen kommt die verschmitzte Aufmerksamkeit des Wäldlers den Menschen gegenüber zum Ausdruck. Neben der Fülle „offizieller" Portraits erfreuen die schelmischen Stenogramme, zu denen ihn Wesen und Ausdruck einzelner reizten. In diesen Blättern findet die besondere Begabung des Künstlers ihre reinste Form. *Ulrich Gertz*

Fachlehrer, 27 Jahre, z. Zt. als freischaffender Maler tätig, vertraut mit allen einschl. Arbeiten (Malerei, Graphik, Schrift, Kunstgeschichte, Schaufenster- und Innendekoration, Kleiderstecken) sucht ab 1. 9. 1949 neuen Wirkungskreis mögl. an Fachschule für Graphisches Gewerbe, Textilschule oder als Zeichenlehrer an einer höheren Schule. — Schriftl. Angeb. unter Anzeigen-Nr. 5 an den Verlag der Zeitschrift in Baden-Baden.

Alles auf Tabak und Raucherwaren bezügliche alte Geräte, Gemälde, Stiche von der Tabakbearbeitung und Zigarrenfabrikation sowie Bücher, für ein Tabakmuseum geeignet, suchen ständig

Gebrüder Klewer
Berlin-Schönsberg
Kolonnenstraße 56, Tel. 71 3092

Das Stadt- und Bergbaumuseum in Freiberg (Sachsen) plant die verstreuten Werke von Joh. Chr. Klengel in einer Ausstellung zu vereinen; gleichzeitig soll ein Oeuvre-Katalog erscheinen. Alle Kunstsammlungen, Museen und Privatbesitzer von Klengel-Originalen werden um Mitwirkung und Einzelangaben gebeten.

Stadt- und Bergbaumuseum
Freiberg (Sachsen)

„Die Verurteilung Jesu"
Gemälde 41 × 53 cm von
Karl Wilhelm Kolbe 1829
zu verkaufen.
Angebote an E. H., Postfach 57
Bad Pyrmont.

Gesucht:
Bildwerke Hieronymus Bosch
Brueghel
je zwei Bände, Wiener Verlag
Nachricht mit Preisangabe an:
Fritz H. Egg
Lindau/Bodensee, Marktplatz 5

Soeben ist erschienen:

DER SILBERNE QUELL · BAND 4

HANS HOLBEIN

BILDNISSE

Zwölf farbige Wiedergaben von Handzeichnungen aus der Sammlung auf Schloß Windsor

Mit einer Einleitung von

Hans Wühr

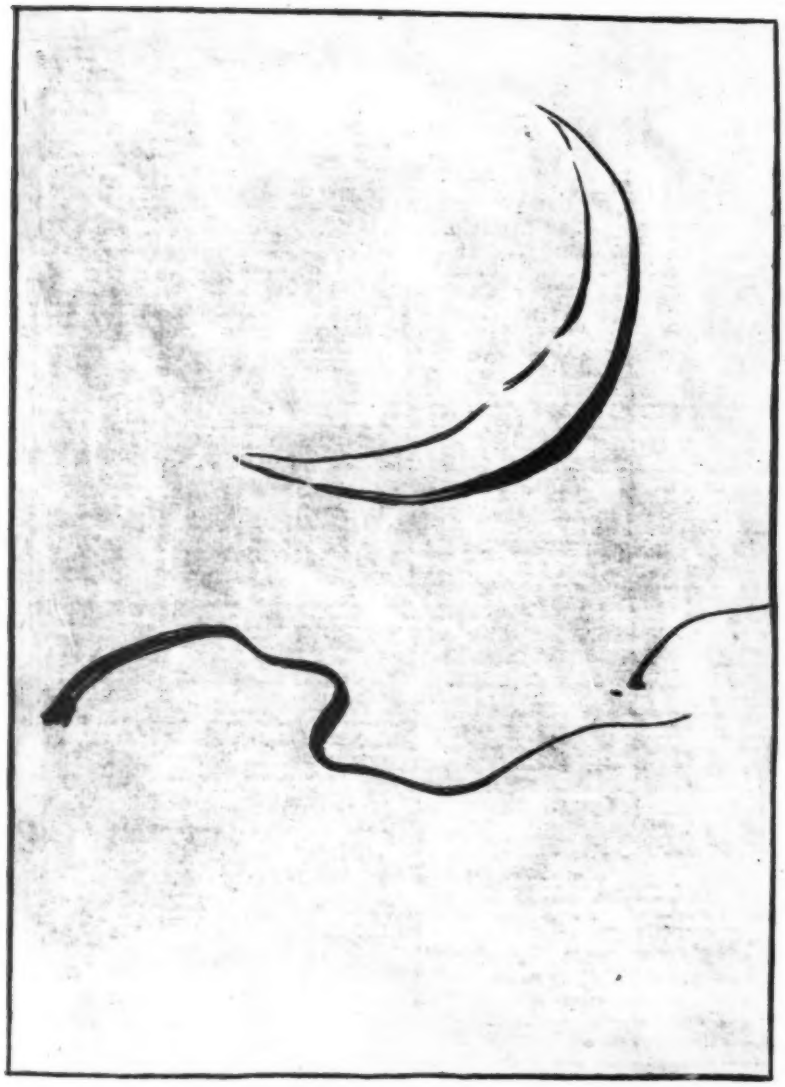
DM 3.50

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270 26. 3. 46.

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler, Stuttgart

Druck Chr. Belser, Stuttgart



WOLDEMAR KLEIN VERLAG
BADEN-BADEN